

DE GOTTSCHED A LESSING

ÉTUDE
SUR LES COMMENCEMENTS DU THÉÂTRE MODERNE EN ALLEMAGNE
(1724-1760)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

G. BELOUIN

MAÎTRE DE CONFÉRENCES À L'UNIVERSITÉ DE CAEN.

Ich habe viel Elendes lesen müssen, und der Geschichte des Geschmacks willen und eben um derselben willen bitte ich, dass mir erlaubt sei, länger von diesen Produkten zu reden, als es ihr wahrer Werth verdiente. Wer darüber spottet ist eben so kindisch, als wer ein Kind auslacht, weil er es überschen kann. Wenn alle diese Opiniones längst Makulatur werden geworden sein, so wird sich immer noch die Tradition erhalten, dass sie es waren, die den ersten Anstoss gaben.

Klotz, Deutsche Bibliothek, III, 102.

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1909

DE
GOTTSCHED A LESSING

DE GOTTSCHED A LESSING

ÉTUDE
SUR LES COMMENCEMENTS DU THÉÂTRE MODERNE EN ALLEMAGNE
(1724-1760)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

G. BELOUIN

MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE CAEN.



Ich habe viel Elendes lesen müssen, und der Geschichte des Geschmacks willen und eben um derselben willen bitte ich, dass mir erlaubt sei, länger von diesen Produkten zu reden, als es ihr wahrer Werth verdiente. Wer darüber spottet ist eben so kindisch, als wer ein Kind auslacht, weil er es übersehen kann. Wenn alle diese Opiniones längst Makulatur werden geworden sein, so wird sich immer noch die Tradition erhalten, dass sie es waren, die den ersten Anstoss gaben.

Klotz, Deutsche Bibliothek, III, 102.

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C^{ie}

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1909

A MISS JENNIE DICK

PRÉFACE

Quoiqu'il soit bien vrai que les livres en général ne doivent s'expliquer que par eux-mêmes, cette préface, où nous essayons d'indiquer les idées essentielles qui ont présidé à la composition de celui-ci, sera peut-être la bienvenue de quelques-uns, qui sur son titre se seraient abstenus de le lire.

On ne croit pas devoir donner de son temps ni de son attention à des objets qui sont par trop en dehors du cercle ordinaire de nos travaux ; mais tout le monde peut goûter des idées. Quel que soit leur point de départ, leur prétexte, si l'on veut, — elles attirent, elles passionnent ; elles rendent les faits intéressants, si loin qu'ils puissent être de nous.

Le présent travail se divise en six chapitres : la France, les Bandes, Leipzig, Melpomène, Thalia, Lessing.

Voici ce que ces chapitres contiennent et comment ils se suivent.

I. — LA FRANCE.

L'Allemagne au ^{xviii}^e siècle a pris pour modèle le théâtre français, parce que tout ce qui venait de France était alors admiré et imité. L'ascendant littéraire de notre pays n'a été qu'une suite de l'ascendant général qu'il exerçait par le

monde. C'est à partir de la paix des Pyrénées que suivant Leibniz¹ l'influence française devint en Allemagne à peu près exclusive de toute autre, et Voltaire fait gloire à Louis XIV de la révolution qui commence vers la fin du grand siècle à s'accomplir dans les mœurs et l'esprit de tous les peuples. Il y eut un moment où la France fut vraiment l'école universelle de la politesse et de la saine raison.

On aurait tort d'en conclure que l'Allemagne était déchue. Elle se cherchait pour se renouveler. La vie, pour n'être plus très apparente ni très glorieuse, n'en était pas moins active et féconde. Les lettres sans doute étaient peu de chose ; il n'y avait point de politique nationale ; mais il y avait de la vigueur dans les âmes, et, Paris mis à part, les villes allemandes valaient bien celles de France. On nous imitait, il est vrai, mais l'imitation du pays dominateur, c'est les trois quarts du temps une preuve de vitalité : on s'essaie, dans l'espoir de se ressaisir. C'est ainsi que, dans un domaine même où il semble que l'on soit asservi tout entier au génie étranger, au théâtre, il y a une volonté qui se dessine, une pensée qui s'affirme. Nulle part les sources n'étaient taries, bien qu'elles fussent partout obstruées. Au théâtre, comme ailleurs, elles s'obstinaient, et des mains courageuses allaient en tâtonnant au-devant d'elles, sachant que cette ténacité aurait sa récompense, et que tôt ou tard le flot courrait de nouveau au soleil.

II. — LES BANDES.

Quand un peuple n'a pas encore eu l'avantage de s'épanouir dans une floraison d'art et de pensée, ou bien dans les périodes d'accalmie, où l'on croit que son génie s'est éteint,

1. Leibniz, *Unvorgreifliche Gedanken*, n° 26. Guhrauer, I, p. 459.

je dirai à qui voudrait espérer pour lui : ne cherchez point l'annonce de jours plus heureux parmi ceux qui sont au sommet, mais parmi ceux que l'on dédaigne. Ce philosophe qui marche si gravement sous son manteau noir, s'appêtant à disserter dans le « Fürsten-Collegium » *de corpore et vacuo, de ortu mundi, de causâ gravitatis corporum terrestrium*¹, peut-il avoir un regard pour la boutique de comédiens ambulants, devant laquelle il lui faut passer ? Il les confond avec les *liederlichen Burschen, die in denen Messen auf denen Bäncken absingen*² — il a tort, tout comme le grand roi qui les traitait si cavalièrement de bouffons orduriers et de mauvais farceurs³.

Ce sont évidemment de bien pauvres diables que ces braves gens ; mais ils ont un public, et ils l'intéressent, et ce public est un public allemand. Ils ont des lettres pour la plupart ; tous du moins ont une espèce d'inspiration qui leur doit venir de cette liberté que l'on trouve sur les grand'-routes et que Thomasius voudrait voir partout en son pays, jusqu'autour des chaires d'université. Elle y était, bien qu'elle y fût honnie. Il n'y avait pas en effet dans les académies seulement des professeurs et des moissons mûrissantes de fonctionnaires et de pasteurs, il y avait aussi une bohème, parmi laquelle se recrutaient justement les héros faméliques. C'étaient eux, les vrais « Musensöhne »

Und ist nicht die Freiheit der Musensöhne Krafft⁴ ?

demande ingénûment un disciple de Günther. Que des circonstances favorables se présentent, et cette force sera fé-

1. Thomasius, *Freymüthige Gedanken*, 1690, p. 810.

2. Thomasius, *Freymüthige Gedanken*, 1690, p. 697.

3. Frédéric II, *Histoire de mon temps*, ch. I, p. 199 sq., cité par H. Devrient, Schönewald, p. 85.

4. Joh. Chr., *Günthers Lebens-und Reise Beschreibung*. Schweidnitz u. Leipzig, 1732, p. 100.

conde, tandis que toute l'agitation de ceux qui sont très savants et auxquels manque le grand air avortera piteusement. Le même poète nous l'a dit :

Pflantzt einen Rosenstock, benehmt ihm Luft und Wind,
Seht aber fleissig nach, ob ihr auch Knospen findt¹.

III. — LEIPZIG.

Ce fut à Leipzig que ces circonstances favorables se rencontrèrent.

Un pédant qui avait beaucoup de talent et de l'énergie dans la volonté daigna s'y tourner vers les vagabonds qu'attiraient le renom des foires et le bienveillant accueil de la cité. Mais si l'acte du pédant eut une importance et des résultats, c'est qu'il était l'aboutissement de causes et de raisons multiples.

La noblesse et les princes sont déformés par l'imitation servile de l'étranger ; la bourgeoisie seule est restée allemande de pensée comme de cœur : — Leipzig est une ville bourgeoise.

Le théâtre ne peut fleurir que dans une atmosphère d'idées humaines et de libéralisme souriant : — Leipzig est une ville éclairée et une ville aimable.

De plus, c'est une ville riche, et c'est un point qui a son importance, car ce n'a jamais été que de son superflu que l'homme jusqu'ici a entretenu l'art et la pensée.

Ainsi, de l'esprit, des lumières, un sentiment très vif de patriotisme démocratique, et avec tout cela de l'argent, beaucoup d'argent, voilà, je pense, de quoi faire jaillir des sources et chanter des misères... Aussi, dans les mêmes murs où en 1699 l'Électeur Roi fait venir des comédiens

1. *Ibid.*, p. 29.

français pour distraire ses courtisans et les princes, ses hôtes¹, on verra trente ans plus tard des professeurs, des marchands et des bohêmes, réunis par le double amour de l'Allemagne et de la raison, applaudir des comédiens allemands, jouant des pièces régulières, écrites dans la langue nationale. Ces pièces dont on était si fier n'étaient que des traductions ou des adaptations du français, mais pour ces patriotes enthousiastes elles étaient le commencement de quelque chose de meilleur, et ce quelque chose-là que tous attendaient avec impatience et avec foi, serait allemand, tout à fait allemand.

IV. — MELPOMÈNE.

Là même où en effet la perfection du modèle ne laissait à l'imitateur que peu de liberté, on veut, on cherche, on tente. La tragédie classique, qui ne semblait convenir qu'au milieu dans lequel elle était née et pour lequel elle avait été écrite, met dans le public allemand, qui était naïf ou grossier, un désir de grandeur qui l'élève et qui épure son goût, puisqu'il apprend par elle qu'il n'y a de beauté que dans la noblesse, de grâce que dans la décence. Harlequin disparaît. Et déjà se dessinent des figures qui un jour seront pour nous symboliques de la race, des exemplaires d'humanité qui nous sont nouveaux et qui ne se dégageront pleinement qu'avec les générations suivantes. Dans les ébauches grossières, c'est l'avenir qui se préparait... Mais en même temps l'âme du présent, qui jusqu'alors s'était évanouie sans laisser de trace d'elle-même, prend consistance : elle survit à son passage éphémère, et c'est elle que vous pouvez entrevoir aujourd'hui encore dans l'exaltation même des faiblesses

1. Joh. Jak. Vogel, *Leipzigisches Geschicht-Buch*, Leipzig, 1714, S. 925.

qu'elle s'imaginait être de l'héroïsme : on renonce à la lutte, et l'on se croit grand, parce que l'on se dérobe.

V. — THALIA.

C'est la comédie qui nous montre avec le plus de netteté l'ombre bien pâle encore du génie qui va naître. C'est précisément par la comédie que les Bandes ont agi. c'est par elle qu'ils ont pris une part décisive dans l'effort littéraire dont le résultat devait être la constitution du théâtre nouveau. Ils étaient en contact permanent avec le public ; ils vivaient de ses bonnes grâces, et ils avaient par conséquent intérêt à connaître ses caprices, à satisfaire ses volontés. On ne peut trop admirer l'instinct ou la politique qui les guida. Ils ont vu où était le succès et ils l'y ont été chercher. La comédie sur leurs tréteaux modestes offre bien toujours au siècle, comme le veut la tradition, le miroir où il se reproduit en figures plaisantes, mais elle lui présente aussi l'image d'une société meilleure, qui serait plus conforme à la raison et moins étrangère au cœur. Satirique par ses origines et réaliste de tendances, elle se fait en outre sentimentale et prêche volontiers la bonté avec une voix qui s'attendrit. Entre les auteurs français, qui sont ses modèles obligés, elle fait, à côté de Molière que l'on ne peut écarter, une place d'élection à Destouches et à Marivaux, qui donneront désormais la règle et l'exemple. Les lettrés auraient bien voulu plus de tragédies, mais le public leur préférerait ces pièces familières où, tout en s'amusant des ridicules, on se laissait émouvoir au charme touchant des vertus, et les comédiens étaient de l'avis du public. Il y eut enfin des lettrés qui firent comme eux, et qui eurent le bon sens de donner aux gens ce qui était le mieux approprié à leur nature. En courant après le goût du parterre, on rencontra l'originalité. Ce ne

sont pas de bien grands écrivains que les Gellert et les Krüger, mais ce sont déjà des originaux, puisque nous sommes avec eux en Allemagne. Les personnages de leurs comédies n'ont ni la pensée très vaste, ni le cœur très profond ; ils sont gauches et frustes plutôt qu'ils ne sont naïfs et simples ; mais en somme ils ont des traits qui ne sont bien qu'à eux, une physionomie qui leur est bien particulière, et quand sur la scène une physionomie se dégage, c'est qu'une âme va paraître.

VI. — LESSING.

Le public prend de plus en plus conscience de lui-même. Les bourgeois qui le composent sentent très bien que les drames dont leur vie est le théâtre ont autant de droit à leur émotion que les disgrâces des princes et les chutes des empires. Les larmes n'en sont pas moins touchantes pour être roturières. La comédie exposait à ces plébéiens le charme de leurs vertus ; ils veulent que la tragédie à son tour se fasse bourgeoise, et l'exemple des Anglais prouve qu'elle le peut sans qu'on y perde rien. On n'est pas encore assez fort pour se passer d'exemple. Toutes les audaces doivent être autorisées. On est hardi contre la France, quand on a l'appui de l'Angleterre. C'est l'Anglais Moore qui gagne sur la scène allemande la bataille contre les Corneille et les Racine. Mais l'histoire littéraire a ses ironies, qui sont parfois exquis. La première victoire, quand on veut s'affranchir, c'est aux dépens de celui qui nous guida qu'on la remporte. L'on ne cesse d'être élève que si l'on est ingrat, et pour arriver à la maîtrise, il faut se retourner d'abord contre le maître de la veille. Eh bien, c'est un Français qui va aider aux Allemands à se dégager de l'imitation française qui leur pesait. Lessing comprend Diderot que Paris a dédaigné ; par

lui, le genre sérieux devient en Allemagne le genre favori ; les vieilles règles, les formes usées tombent ; une tradition est rompue, une autre se noue et une évolution commence.

Ainsi s'accomplissent entre les peuples d'incessants échanges intellectuels.

Et le peuple le plus fort, ce n'est pas celui qui se ferme aux impressions du dehors, c'est celui qui les accueille toutes, qui les appelle, qui va les chercher et qui les transforme.

Ce sont ces peuples-là qui pour la joie de tous apportent à l'humanité, à une heure voulue, l'image d'elle-même dont elle avait besoin et qu'elle ignorait encore.

Sachsenhausen, 10 mai 1908.

DE GOTTSCHED A LESSING

I LA FRANCE

Et l'on dira éternellement : autrefois
il y eut un noble pays, sympathique à
toutes les belles choses.

RENAN.

On parlera souvent dans les pages qui suivent d'influence, d'imitation. La plupart des termes qu'emploie la langue de la critique manquent de précision : c'est un défaut qui parfois se change en avantage. L'acception vague se précise par le contexte, et ce qui entoure le mot lui donne une lumière et des teintes qu'il n'avait point par lui-même. Son indétermination naturelle le rend susceptible de nuances infinies. C'est comme une pierre précieuse, dont la coloration varierait avec la place qui lui est assignée.

On a dit peu de chose, quand on a dit qu'un écrivain avait exercé une influence sur un autre écrivain, une époque, un pays, sur une autre époque, un autre pays. Il n'est rien de plus aisé à constater et rien qui soit moins intéressant. Ce qui importe, ce n'est point le fait, c'est la façon dont il s'est accompli et le résultat qu'il a produit. Je vois la moisson et je sais d'où vient la semence ; mais pourquoi cette

graine a-t-elle fructifié sous le ciel étranger ? et qu'est-il advenu des autres ? pourquoi ont-elles disparu, et pourquoi celles-ci ont-elles donné plus qu'elles n'auraient donné dans leur pays d'origine ? pourquoi la saveur du fruit est-elle devenue autre ?

Ce n'est point assez de dire avec dédain : ils imitent, ils empruntent. Il ne faut jamais dédaigner ; il faut au contraire se tourner avec un désir sympathique vers les reflets affaiblis, et chercher une originalité là où l'on ne voyait d'abord qu'une déviation. L'imitation la plus grossière, celle qui ressemblait le plus à un esclavage, contient souvent en effet, pour qui sait regarder, une individualité latente qui cherche à s'affirmer et à prendre conscience d'elle-même.

Réservez votre admiration pour le modèle, si vous voulez, mais ayez un regard au moins pour la copie. Je vous conseillerais même d'écarter un instant la lumière trop vive qui viendrait de l'œuvre première, pour que l'ombre, qui est née d'elle, se détache dans sa pâleur timide.

Cette indulgence sera récompensée. Vous n'aviez sous les yeux que des essais sans valeur, mutilations éhontées ou contrefaçons grossières : nul plaisir esthétique ne vous soutenait dans l'étude de ces choses mortes, mais voilà qu'un trait, insignifiant dans le principe, s'accentue sous votre vision qui s'obstine ; vous le retrouvez çà et là, épars un peu partout, dans les œuvres contemporaines ; il se complète d'ombres et d'accidents qui le soulignent et le modifient ; d'autres traits viennent s'harmoniser avec lui, et peu à peu de l'ensemble de ces ébauches malvenues se dégage une physionomie que vous connaissez bien, tout hésitante, très mêlée encore, mais les caractères essentiels d'une race y sont marqués déjà. Ce n'est plus un méchant écrivain que vous avez là devant vous, mais un peuple. Vous assistez à son premier effort ; vous avez le premier pas du géant, très gauche, mais très décidé.

Dans ces commencements du théâtre allemand, nous retrouverons partout, à tout moment, la France, mais ce n'est point sur elle que doit porter la lumière : sous le doux rayon du beau et bienveillant génie naît un génie autre qui un jour le prétendra éclipser. Son éclat pour l'instant s'évanouit dans l'éblouissante splendeur du modèle parfait — mais il existe, et c'est le devoir de la critique de le discerner et de le rendre sensible. N'a-t-elle pas d'ailleurs de tout temps aimé à faire voir l'invisible et toucher l'impalpable ?

« Ceux qui sont à cent lieues de la capitale en sont à un siècle pour les façons de penser et d'agir ¹. » Ce que Duclos dit de la province est vrai de l'Allemagne, qui, elle aussi au ^{xviii}^e siècle, n'est d'abord qu'une province de Paris. Il n'y a dans ce fait rien qui puisse humilier l'Allemagne ; un grand peuple n'a point à rougir d'avoir eu ses années d'enfance. Les circonstances en France avaient été plus tôt favorables à l'éclosion du génie moderne, et Paris était devenu un foyer, un centre merveilleux, un véritable instrument de civilisation et de politesse. L'Allemagne n'avait point de capitale où ses forces se pussent concentrer et d'où une impulsion pût partir qui se communiquât au corps tout entier ². Il est puéril de discuter contre les faits ; il n'y a qu'à les comprendre.

Une fois déjà la France avait agi puissamment sur sa voisine. C'est au moyen âge. C'est par la France que l'Allemagne a connu la chevalerie, et avec la chevalerie toute

1. Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, 1798, ch. 1, p. 5.

2. Cette absence d'une capitale et ses conséquences ont été depuis longtemps signalées, notamment par Mme de Staël (*De l'Allemagne*, I, ch. 11). C'est une douleur que ressentent vivement tous les écrivains allemands du ^{xviii}^e siècle. Vienne n'était pas et ne pouvait pas être ce centre qui multiplie et dirige les forces. C'est le siège de l'empire, c'est-à-dire d'une chose du passé, et une grosse ville de province, située à une des extrémités du pays et en retard sur les vaillantes petites cités où commençait à frémir une âme qui allait devenir celle de tous.

une littérature qui en était l'expression et en quelque sorte le prolongement idéal. Cette fois encore l'imitation littéraire ne sera que la conséquence d'une influence plus profonde. La littérature allemande s'appuie et s'étaye à la littérature française parce que les mœurs allemandes se règlent sur les mœurs françaises. Si Gottsched veut qu'on imite le théâtre de Paris, c'est que Leipzig est un petit Paris. On écrit des tragédies pour la même raison qui fait porter les paniers aux gentes Saxonnnes, et cette raison, c'est que les tragédies comme les paniers viennent de la ville où l'on approche le plus de la perfection en tout genre, dans le commerce du monde comme aussi dans ces arts aimables qui contribuent à la douceur de la vie.

L'Allemagne a beaucoup souffert de notre politique ¹, mais en dépit des guerres qui l'ont désolée, elle nous doit infiniment. L'esprit de société que Voltaire déclare être le partage naturel des Français se répandit parmi les gens éclairés. Après tant d'horreurs, dont l'ambition des grands était responsable, il vint de France un sourire qui gagna les cœurs. Un rayon délicat pénétra dans la vie germanique, si grossière alors et si austère. Oui, si jamais pays eut une action bienfaisante sur un autre pays, c'est la France sur l'Allemagne de ce temps-là. Entre le siècle de Louis XIV et l'âge des philosophes, entre l'apogée du traditionalisme rigide et la révolte de la pensée rationaliste, il y eut une époque intermédiaire toute pleine de demi-choses, de nuances imprécises, avec toutes sortes de conciliations, charmantes d'imprévu ². On

1. Le sentiment populaire sur ce point est sans doute très mêlé ; il varie avec les régions et avec les fluctuations mêmes de la politique. Mais il semble bien que la haine et la méfiance dominant. Elles atteignent parfois une vraie élouquence. Je me permettrai de signaler un pamphlet, où il y a un véritable souffle d'indignation patriotique : *Das merkwürdige Leben, die sonderbare Krankheit, darauf erfolgte Tod und Begräbnis der französischen Reputation*, 1744.

2. Naturellement il ne peut s'agir ici que d'une élite, et cette élite c'est moins parmi les écrivains que dans la société même qu'il la faudrait chercher ; ou plu-

avait une religion commode et de la souplesse dans la foi. On était très attaché au prince, mais il n'y avait de servilisme que parmi les courtisans. On ne songeait pas à affirmer ni à nier : on avait un art naturel de biaiser avec grâce. Aucune doctrine ne se formulait avec la précision qui dessèche. Il n'y a pas d'opinions ; il n'y a que des tendances ; des courants partout, et nulle part des dogmes. On est ouvert à toute nouveauté, mais on ne sait pas même ce que c'est que d'être tolérant ; on est bien élevé, voilà tout. On n'est pas égalitaire, mais on croit que le mérite personnel est supérieur à la naissance. C'est le moment heureux que Voltaire a célébré dans son siècle de Louis XIV, et qui est en effet à la fois l'œuvre et la gloire du grand règne.

Cette époque privilégiée s'embellissait pour Voltaire de toute la beauté des souvenirs de jeunesse : il la voyait à travers ce mirage des années qui est une sorte de poésie, puisqu'il fait mieux sentir la vérité en y intéressant le cœur. Les Français deviennent alors le peuple sociable par excellence. Les mœurs perdent de leur farouche âpreté ; elles s'adoucissent sans se corrompre. On ne sait en d'autres pays que « se montrer en public » ; en France on a inventé « l'art de vivre ». On y laisse aux nations frustes la vaine pompe et le faste extérieur, mais on y a trouvé le secret de donner à la vie une douceur qui lui était étrangère, même à Rome, même à Athènes, dans le temps de leur splendeur. Le mérite de ce progrès heureux revient surtout aux femmes, qui rassemblèrent la société chez elles et firent régner à la fois la décence et l'agrément dans les entretiens. Voltaire

tôt, c'est d'un esprit qu'il s'agit, celui que Voltaire, qui l'aimait, appelait tout simplement l'esprit de société, et que Bouhours avait appelé le bel esprit. — Les étrangers avaient remarqué ce génie d'indépendance aimable qui corrigeait ou gâtait tout en France. Lire de Loen (*Kleine Schriften gesammelt und herausgegeben von J. C. Schneidern*, Frankfurt u. Leipzig, 1751, IV Th.), *Der französische Hof nebst dem Character der Franzosen im Jahre 1719*. I, 3, p. 87-106.

remarque avec raison que la politesse a gagné toutes les conditions, que l'on s'en aperçoit même jusque dans le fond d'une boutique; mais il sait que son origine première, ce sont les salons, qui ont enlevé à la cour une partie de son influence pour la transporter à la ville et l'étendre de là d'étage en étage jusqu'au peuple et jusque dans la province. « Il n'y a rien qui fasse plus de plaisir à un soldat français, dira un écrivain allemand, que de s'entendre appeler « Monsieur » ».

Ces salons de la première moitié du XVIII^e siècle n'ont plus la raideur précieuse de l'âge précédent, et ils n'ont point non plus le laisser-aller auquel plus tard le café habituera les hommes. La retenue s'y joint à la liberté dans un équilibre harmonieux. Ce sont des cercles choisis, ouverts à tout ce qui est de choix. Et le choix, c'est la femme qui le fait, avec le mélange de bonne grâce et de sévérité qui lui est naturel. Ces salons forment ainsi, au sein même de la société réelle, une société idéale, dans l'état encore embarrassé de préjugés, une cité libre, où il y a de l'air et du jour. Les barrières, qui au dehors séparent violemment les classes, tombent à l'entrée de ces asiles du bon goût et du bon sens : il n'y a là que des hommes intelligents, et c'est le plus spirituel qui y tient la première place. Les gens de robe et les gens d'épée, qui vivent d'ordinaire isolés dans leur caste, se méprisant et se jalousant, dépouillent ici leur morgue accoutumée; ils veulent être également aimables et ne s'embarrassent point d'autre chose. Ni les uns ni les autres ne s'effarouchent de rencontrer là, les coudoyant, des financiers, aujourd'hui leurs rivaux et dont ils étaient hier les protecteurs dédaigneux et payés². Et tous, les gens de fortune comme les gens de condition, s'inclinent devant l'écrivain qui est vraiment l'idole de cette élite, éprise avant tout

1. De Loen, *Kleine Schriften*, II, p. 269-270; cf. I, *Moralische Schildereyen*, p. 93.

2. Voir Duclos, *op. cit.*, p. 119 et suiv., ch. x.

d'intelligence et de lumières. « Autrefois les gens de lettres livrés à l'étude et séparés du monde, en travaillant pour leurs contemporains ne songeaient qu'à la postérité¹. » Quand ils étaient reçus chez les Araminte, ils le devaient à la protection de quelque Mascarille. Maintenant ils entrent la tête haute et seuls, en gens qui font honneur à qui les reçoit. « Les lettres ne donnent pas précisément un état, mais elles en tiennent lieu à ceux qui n'en ont pas d'autre et leur procurent des distinctions que des gens qui leur sont supérieurs par le rang n'obtiendraient pas toujours². » Duclos a très justement apprécié toute l'importance de cette liaison des gens du monde et des gens de lettres. Elle a profité aux uns et aux autres, aux gens du monde qui ont cultivé leur esprit, aux gens de lettres qui ont appris à voir au delà de leurs livres et à vivre avec leurs contemporains de la vie présente.

L'écrivain désormais s'intéresse à tout ce qui intéresse la bonne société dans laquelle il est admis. Son horizon s'élargit : des points les plus divers lui viennent des sollicitations et des curiosités. Son esprit se multiplie pour satisfaire à une pensée que tout attire. L'écrivain de l'âge antérieur avait un genre ; lui, il est universel. Il embrasse tous les genres et parcourt toutes les étendues. D'autre part il a de lui-même une conscience qui le grandit. Ses veilles n'ont plus pour objet le divertissement du prince, mais le bien de l'humanité et l'instruction du peuple. Un idéal social se superpose à l'idéal purement littéraire. Le nombre des bons ouvrages en tous genres va sans cesse croissant : on allège la science pour la rendre accessible. On répand des grâces jusque sur la philosophie. « Nous imprimons de gros livres, dira de Loën, les Français écrivent des ouvrages courts, mais qu'ils

1. Duclos, *op. cit.*, p. 135, ch. xi.

2. Duclos, *op. cit.*, p. 136, ch. xi.

remplissent d'esprit et d'idées heureuses¹. » C'est qu'ils voulaient être lus. Ils n'écrivaient point pour les bibliothèques.

Sans doute à ce tableau il y a des ombres comme à toute chose. La solitude, elle aussi, a sa fécondité ; il y a une certaine profondeur de vues que l'on n'atteint que par la réflexion prolongée, dans le silence des contemplations, où l'on est seul, face à face avec l'idée. Cette profondeur manque au siècle qui ne connaîtra la solitude que sur le tard. Les plus sincères se contentent de ces clartés qui se donnent d'elles-mêmes ; ils se détournent dès qu'ils aperçoivent un pli d'obscurité ; ils n'enfoncent point dans les ténèbres pour en faire jaillir une lumière inconnue et qui serait plus vive. Une autre tache également, c'est que les réputations souvent sont très artificielles, que les cabales les font et les défont pour des raisons qui finiraient par rendre la gloire même méprisable. Des manœuvres de toute sorte sont employées pour opposer un homme à un homme. On juge d'une œuvre par son auteur, et de l'auteur par son parti. Des mœurs semblables à celles que la politique a introduites partout depuis, envahissent peu à peu les plus aimables sociétés. La littérature est devenue une puissance ; on se la dispute.

Elle compte à vrai dire peu de chefs-d'œuvre, et pourtant elle a une fleur que le temps n'a point altérée. C'est qu'elle nous donne une idée parfaite de la façon dont ce monde exquis sentait, voyait, comprenait. L'âge le plus aimable qu'il y eut jamais y sourit toujours dans sa grâce première. Certes, ce n'est point une œuvre de génie que la Zaïre de M. de Voltaire, et Orosmane est aussi loin d'Othello que la belle et jeune Zaïre le peut être de Desdémone ; mais il y a dans Voltaire quelque chose qui n'est point et ne peut

1. De Loën, *op. cit.*, II, p. 410.

être dans Shakespeare, et que l'on pourrait appeler l'air de Paris, une certaine douceur d'âme et d'esprit, l'adoration respectueuse de la femme, une discrétion exquise de sentiment, de la générosité de bon ton, sans forfanterie. Les personnages de Shakespeare sont des simples et des barbares ; ceux de Voltaire appartiennent au meilleur monde parisien. Cela a son charme. Le bon sens que Molière préférerait à tout le savoir de la pédanterie s'est fait plus léger pour s'insinuer plus aisément : il s'appelle l'esprit. Rien ne lui pèse et il ne pèse sur rien : il glisse et passe, laissant derrière lui une traînée lumineuse. Il a pris à l'imagination sa vivacité et à la raison une nuance de sérieux qui le recommande. C'est au théâtre surtout que cet esprit se joue avec le plus de charme. On n'en a point peur encore, quoique déjà il n'ait peur de rien, et tout naïvement, sans violence, il y refait le monde à son image. Entre les deux genres souverains, consacrés par une tradition glorieuse, il s'en est introduit un autre, indéterminé et charmant dans son indécision même, puisqu'il hésite toujours entre le rire et les larmes. Une morale plus douce, plus souple s'y concilie avec le respect des traditions et des usages, tempérant leur rigueur d'indulgence humaine. L'autorité paternelle n'y est plus tyrannique ; le cœur a des droits. Les femmes ne sont plus l'être fragile, objet d'éternelle méfiance ; on les aime avec un respect attendri. C'est pour elles que la pièce est faite et c'est leur jugement sur un personnage qui décide de sa valeur. Ce sont d'ailleurs de charmantes figures. Watteau nous les a montrées en leurs longues robes où l'ampleur noble se relève du détail coquet. Marivaux nous a peint leur âme, une âme qui a des tendresses et des pudeurs, mais une âme de femme, qui sait qu'en l'écoutant parler on la regarde. Bourgeoises ou marquises, elles ont quelquefois des travers, le plus souvent des vertus et toujours de l'amabilité. La Bruyère avait tracé par avance leur psychologie dans le chapitre du

cœur ; ce sont elles qui font régner dans la société des « sentiments qui ne doivent qu'à elles seules leur naissance ». Oui, nous les reconnaissons. Ce sont bien là les femmes qui ont conquis le cœur de l'Europe à l'esprit nouveau qui était né en France. C'était pour un étranger un honneur envié que d'être accueilli dans leurs salons et leur image, tracée avec amour par les écrivains, portait quelque chose de notre âme jusque dans le Nord lointain.

On venait donc à Paris de tous les coins du monde. La littérature faisait en quelque sorte une réclame à l'aimable ville : elle appelait du fond même de l'Europe les nations qui nous haïssent. On voulait y jouir avec ses heureux habitants « des veilles des grands hommes qui ont travaillé pour nos plaisirs »¹. On avait appris le français de quelque Français, enthousiaste de son pays et de son roi. Les Français de ces temps-là sortaient de France et allaient porter aux peuples qui tenaient du Goth et du Vandale une idée du bon goût et de l'élégance en toutes choses qui étaient l'apanage de cette terre heureuse. Voltaire a peine à comprendre que l'on pût s'exiler ainsi. A part quelques personnes que leurs talents appellent ailleurs il croit qu'il n'y a guère à avoir ce triste courage que des émigrants qui préfèrent encore leur religion à leur patrie et le rebut de la nation qui essaye de profiter de la considération qu'elle inspire. Ajoutez encore une poignée de mécontents et d'existences douteuses que traque la loi, et vous aurez tous « les natifs » qui sortent de leur pays. La pensée de Voltaire c'est que l'on ne le quitte pas de bon gré, sans des raisons un peu particulières². Bon gré mal gré, on le quittait pourtant, ou plutôt on en portait avec soi l'attrayante image dans les pays étrangers. Il n'y avait point de breuvage qui fit jamais oublier la patrie aimée.

1. Voltaire, *Lettre à un premier commis*, 20 juin 1733.

2. *Siècle de Louis XIV*, ch. xxix. Toute la fin du chapitre est intéressante et nous y faisons souvent allusion.

Même ces réfugiés, la Révocation de l'Édit de Nantes les a jetés en Allemagne, mais elle ne les a pas faits Allemands¹. Ils y restent Français et très Français. Partout où ils s'établissent, ils jouent un rôle et ont une influence ; mais ils ne se mêlent pas². Ils ont fait de Berlin un centre nouveau ; après plus d'un demi-siècle ils y ont encore la nostalgie de la France et du roi : qu'on leur donne des franchises dans une province et ils reviendront tous³. Le roi, d'un trait de plume, aura le gain de six batailles. Plus souples et peut-être aussi nombreux, des aventuriers de toute espèce s'insinuent dans tous les milieux avec une hardiesse et une facilité égales⁴. Chevaliers, abbés, cadets hasardeux ou bohèmes

1. C'est parmi eux que l'Allemagne a recruté ces excellents maîtres et surtout ces excellentes maîtresses en choses françaises qui ont contribué pour une part importante à former son âme et sa mentalité. La « Mademoiselle » presque partout en pays protestant était fille d'émigrants. Or la « Mademoiselle » avait dans la famille allemande une place autrement considérée que la trop modeste gouvernante de nos jours. Un écrivain auquel nous devons une des meilleures histoires qu'il y ait d'un théâtre local, Mme El. Mentzel, prépare un travail fort intéressant et d'une documentation tout originale sur les « Mademoiselles » et notamment sur Maria Magdalena Gachet, que Goethe a eu le tort d'oublier dans *Dichtung und Wahrheit*.

2. Il y en eut beaucoup qui ne trouvèrent que la misère : je lis dans le livre de de Loen, *Der Adel*, 1752, p. 63, au passage touchant sur la tristesse du sort fait aux gens de noblesse qui avaient accepté la pauvreté pour garder leur foi. Ils entraient dans la classe douloureuse entre toutes de ceux que l'homme bien élevé nomme « *hochwohlgeboren* » et que la populace appelle : cousin !... De Loen pense que si ces braves gens se refont une fortune convenable, du même coup ils retrouvent leur noblesse, — que si la misère s'obstine, ils la perdent. Ce gentilhomme avait évidemment du bon sang bourgeois dans les veines.

Cf. J. F. W. Jerusalem, *Ueber die d. Sprache und Litteratur, Nachgelassene Werke*, Bd. II, p. 367-396, notamment p. 370-371.

3. Lire dans le *Bulletin historique et littéraire de la Société de l'histoire du protestantisme français*, t. XXVI, Paris, 1877, p. 409-414, une lettre de Berlin, qui fut retrouvée dans les papiers du pasteur du désert, le célèbre Rabaut, père de Rabaut St-Etienne. On lui annonce la prochaine apparition d'un livre, où l'on dira la douleur du Refuge, soupirant après la patrie absente. Que le Roi se laisse émouvoir, qu'il nous accorde le libre exercice du culte dans quelques villes, et nous reviendrons tous ! « Ce seul trait de plume donnera plus de richesse à l'État, plus de sujets et plus de solide grandeur que ne le ferait le gain de cinq ou six batailles ! »

4. Le hasard de la guerre dut amener plus d'une fois dans la maison alle-

travestis, qui n'ont d'authentique souvent que leur costume et un peu d'esprit, on les voit tantôt arbitres des plaisirs dans les cours que pervertit l'exemple de Versailles, tantôt gouverneurs des enfants dans les familles nobles, où l'on ne parle que le français : quelquefois ils s'abaissent à élever la progéniture du bourgeois : car en tout pays et de tout temps la bourgeoisie déteste la noblesse et la singe. Mme Gottsched aura beau grimacer et se faire ordurière pour les chasser de la maison de Germann ; elle ne se sentira jamais tant doucement flattée que le jour où un officier du régiment de Picardie la comparera à l'illustre amie de M. de Voltaire¹. Il est inutile d'accumuler les faits. On connaît le mot de Frédéric ; il suffit pour fixer toute une manière de voir. A Quintus Icilius qui demande je ne sais combien de thalers pour faire à Lessing un traitement convenable de bibliothécaire royal, le roi de répondre avec une ingénuité parfaite : « Mais pour la même somme, j'aurais un Français. »

Qu'est-ce que c'était donc que ces Français que Frédéric préférerait si gentiment à ses propres compatriotes ? Le rebut

mande l'officier des armées du roi, un gentilhomme et un Français, un homme en général bien élevé, et souvent fort instruit. Le corps des officiers profitait de cette ouverture d'esprit qui se faisait alors partout dans la noblesse. C'est un officier français Tilly de Lernay qui introduit à Berlin l'ordre des Templiers. Boos, *G. der Freimaurerei*, p. 226-229. Il faut lire l'ouvrage de Schubarth, *Fr. de Théus, comte de Thoranc*, München, 1896. Qu'il nous soit permis de signaler également l'article de M. Otto Heuer sur le comte de Thoranc dans le *Jahrbuch des freien d. Hochstiftes*, 1907, « Gœthe und die Königsleutnantsbilder, » 233-250 et les pages 268-277 de l'article « Gœthe und seine Vaterstadt » dans la *Festschrift zu Goethes 150. Geburtstage*, 1899. Avec un sentiment dont on aimerait à voir apprécier la délicatesse et en même temps toute la perspicacité ingénieuse, M. Heuer montre que le comte de Thoranc un vrai aristocrate, d'esprit tout aussi bien que de naissance, a exercé sur le jeune Gœthe une influence qui fut souvent décisive. Est-ce qu'il n'y a pas quelque chose qui touche singulièrement et qui pourrait servir d'exemple dans ce désir de trouver un peu de notre pays au berceau même de Gœthe ?

1. *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, 1758, Bd. 8, p. 558.

de la nation, a répondu Voltaire, et Leibniz les avait appelés « l'écume de la France¹ ». La langue allemande est plus imagée. Ce sont là des injustices. Les aventuriers ne sont pas nécessairement de méchantes gens et les faux gentils-hommes valent souvent mieux que les vrais. Il y avait parmi eux beaucoup de gens très simples, très droits, très instruits. Le peuple les exérait. Les gens de culture inférieure sont toujours prêts à attribuer tous les vices et toutes les tares aux gens qui ont respiré un meilleur air. Une aristocratie vue avec des yeux populaires offre toujours un spectacle peu édifiant. Il faut bien le dire aussi, ces Français étaient en général fermés à l'être étranger. « Le commun des Français, a-t-on dit, croit que c'est un mérite que de l'être². » Ceux-ci étaient enviés et méprisants. Comment eût-on pu les aimer³ ? Mais à travers les critiques malveillantes et les caricatures qu'on ne leur épargne pas, on reconnaît la race⁴. Les Français qui vivaient à l'étranger étaient dans l'état d'esprit de cette dame qui disait : « Toutes les fois que je passe la frontière, je sens que je suis Française et comme je

1. Leibnitz-Guhrauer, t. I, p. 439, *Auf die Nachahmer der Franzosen*.

2. Duclos, *Considérations sur les Mœurs*, p. 9, ch. 1.

3. Tout ce qui est plébéen les hait. Ils ne trouvent d'affection que parmi les gens de classe ou de culture supérieure. L'installation des réformés en pays allemand, les privilèges qui leur étaient octroyés exaspérèrent encore le sentiment populaire. On voyait de mauvais œil ces nouveaux venus qui avaient une autre langue, une autre religion, d'autres mœurs et l'orgueil naïf que la pauvreté souvent même exaltait. Y a-t-il rien de plus bêtement méchant que la *Französln*, ein poetisches Schauspiel, Dressden, 1755. Cette haine dura longtemps, cf. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Berlin, 1785 (*Beschreibung Leipziger Zustände*), notamment l'article 6, où les réfugiés sont traités de la belle façon, p. 86-88. L'auteur revient encore à la charge dans un dernier article, p. 370-373. Gottsched leur reprochera en 1752 d'être ingrats pour leur pays adoptif, das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit, Bd. II, p. 678.

4. Lisez le portrait que de Loen, dans ses *Moralische Schildereyen* fait de l'abbé comte de Buquoy, von Loen-Schneider, Th. I, p. 221-246, ou bien dans ses *Briefe und Betrachtungen über Allerhand Materien* l'article qu'il consacre à M. de la Barre de Beaumarchais, Th. IV, p. 306-317.

m' imagine que tout le monde le sait, je m'observe, voulant donner de mon pays la plus haute impression possible. » La nationalité s'exaltait en eux.

Ce qu'on leur reproche d'abord c'est d'être trop galants auprès des dames. Ceci est fort intéressant. La femme, en effet, n'avait pas en Allemagne la place qui lui convenait. Elle n'avait point de rôle social. C'est le XVIII^e siècle qui peu à peu la dégagera de ces emprisonnements, étendra son action au delà du cercle de famille¹. Dans un petit ouvrage où les deux peuples sont mis en présence dans une même ville et opposés l'un à l'autre, le Français ne veut pas entendre parler de ces divertissements d'où les femmes sont exclues : ce sont elles qui font les délices de la société et il n'y a pas de plus grand plaisir que celui de leur entretien. L'Allemand finit par lui donner raison². On leur reproche aussi leur légèreté, l'inconsistance superficielle de leur esprit, disons plutôt leur esprit : car c'est précisément derrière ces prétendus défauts que se dérobe la qualité éminente qui distingue l'intelligence française de cette époque : cette façon cavalière de traiter tout et de tout à la française, c'est la marque même de la liberté nouvellement conquise. L'affranchissement intellectuel et l'affranchissement moral se pouvaient-ils accomplir sans ce libertinage apparent qui faisait scandale³ ? On était frais échappé du dogmatisme rigoureux qui réglait tous les

1. De là l'intelligente audace de Gottsched, faisant les femmes juges de la société de son temps. Les « vernünftige Tadlerinnen » font dès le principe une déclaration d'indépendance. Elles ne se soumettront pas au contrôle de l'homme. *V. Tatl.*, p. 2, 3^e éd., Hamburg, 1748.

2. *Der Franzose, ein Schauspiel* (anonyme), 1747, Freystadt, p. 11-12.

3. On passe toujours pour immoral quand on touche aux mœurs régnantes. Les Françaises qui ont enseigné tant de bonnes et utiles choses aux dames allemandes devaient a priori passer pour corrompues et corruptrices, puisqu'elles étaient autres. Cf. *Verbesserungen und Zusätze des Lustspieles, die Geistlichen auf dem Lande*, 1744, p. 39-40.

mouvements et tous les actes : on s'en donnait. La saine philosophie remplaçait toutes les religions ou les corrigeait. Une lumière douce se répandait partout, mettant sur la vie un charme indulgent. L'eudémonisme triomphe : les croyances, les principes, les sciences, les arts, toutes les créations et toutes les conquêtes de l'homme ne sont que des commodités qui rendent la vie plus aimable. Les mystères qui angoissaient l'âme humaine se sont dissipés : l'homme tout autour de lui ne voit plus que clarté¹.

Le type du « Français » est fixé dès le commencement du siècle par l'imagination allemande ; c'est une combinaison singulière et peu cohérente de qualités et de défauts dont les proportions varient suivant le degré de sympathie qu'on nous accorde. L'idée que se fait de nous Thomasius ne diffère pas sensiblement de celle que s'en fera de Loën ni de celle que nous trouvons dans Lessing et ses contemporains². C'est toujours le même homme léger, fat, peu scrupuleux même, mais intelligent au possible et souple à ravir. Il est prompt à s'enflammer, mais prompt aussi à l'oubli, volage à l'excès, étant incapable de se fixer et de se concentrer

1. Cf. Thomasius, *Kleine deutsche Schriften*, Halle, 3. Aufl., p. 416, cité par Sauer D. L., n° 51, — et parmi les *Kleine Schriften* de de Loën, déjà cité, la XXX^e lettre où avec beaucoup de bon sens et d'esprit il répond à la question qui intéressait alors tout le monde, « ob die Deutschen wohl thun, dass sie den Franzosen nachahmen », II, p. 396. Lire aussi dans le même recueil, I, 3, p. 84-106 : *Der französische Hof nebst dem Character der Franzosen*.

2. On attribue à chaque nation un caractère propre, déterminé une fois pour toutes, exclusif de certaines qualités, et ce caractère fournit une explication commode de toutes choses, même des moindres. Pourquoi, par exemple, y a-t-il tant de monologues dans les tragédies françaises ? L'Allemand ne les trouve point vraisemblables. C'est qu'il est un homme de réflexion, maître de sa sensibilité. « Allein der Franzose lässt sich durch den geringsten Affekt hinreissen, um laut mit sich selbst zu reden. » Möser, *Arminius*. Vorrede, p. 13.

A la fin du siècle Lavater dissertera sur le tempérament des divers peuples, qu'il considérera comme une sorte d'absolu que les individus doivent réaliser, et Chodowiecki dessinera, pour appuyer les théories de Lavater, le type normal du Français, de l'Allemand, etc. Cf. *Physiognomische Fragmente*, 1744, Bd. IV., Abschnitt V.

jamais. C'est un charmeur, mais contre lequel il est bon de se mettre en défense : il n'est pas sûr, en effet. On se méfie donc, on condamne, mais l'on a beau faire ; le charme est plus fort : on est séduit, et quand il daigne faire attention à vous, vous êtes flatté. Ses compliments auxquels on fait mine de ne pas croire l'ont toujours plaisir. Lessing, blessé de l'indifférence des Allemands pour son *Laocoon*, veut le traduire en français, espérant d'un public français plus d'intelligence et de sentiment.

Tout d'ailleurs contribuait à obséder l'Allemand de l'idée de la France¹. Notre commerce était d'une prospé-

1. Le tableau que nous traçons ici reproduit exactement ce que croyaient voir en général les Allemands contemporains ; il a donc une vérité qui nous suffit, puisque c'est une histoire toute psychologique que nous cherchons à esquisser. Mais cette vérité a-t-elle une valeur absolue ? L'historien doit-il l'accepter sans contrôle ni réserve ? Je n'oserais m'arroger le droit de porter un jugement sur des choses très complexes et qui ne sont point de ma compétence. Mais il me semble que l'Allemagne n'était point aussi bas qu'on veut bien le dire. Peut-être conclut-on un peu trop vite de la situation politique à la situation réelle, sans songer qu'un pays mal gouverné n'est pas nécessairement un pays où tout va mal ; il peut y avoir de la prospérité, même dans un État déchû. Les étrangers avaient une très grande impression de l'Allemagne ; on se faisait une idée très haute de sa force, de ses richesses. Voltaire en parle avec respect. Il y a dans le *Dictionnaire universel du Commerce*, ouvrage posthume de Jacques Savary, édit. de Copenhague, 5 vol., 1759-1765, un tableau très détaillé de l'Allemagne économique, qui fait honneur à la perspicacité et au libéralisme de l'auteur (V, p. 304-554). Il admire le génie industriel des Allemands, qui surpassent tous les autres peuples par la quantité de leurs manufactures et par l'invention ingénieuse qui y règne. Il croit trouver des preuves de l'état florissant du commerce et du négoce dans l'excellent établissement des bureaux de poste, dans les règlements touchant les lettres de change, et enfin dans les foires qui concentrent sur des points choisis les marchandises et les marchands du monde entier.

La vie circulait toujours dans les couches profondes. Les « lettrés » et les « politiques » étaient aveugles. C'est l'habitude. Mais ce ne sont ni les « lettrés » ni les « politiques » qui forment la substance d'un peuple. Que l'on parcoure le très intéressant *Dictionnaire géographique* de Bruzen de La Martinière dans l'adaptation allemande faite par les soins de Chr. Wolff, et l'on aura le sentiment que l'on est parmi des vivants, qu'il suffirait d'un peu de bonne volonté ou de quelques circonstances heureuses pour que ce peuple pût seul, comme le disait si bien le *Dictionnaire du Commerce*, V, p. 306 « suffire à ses besoins, à ses commodités et à ses plaisirs ».

rité inouïe, toutes les statistiques en font foi¹. L'industrie française tirait de l'Allemagne des sommes considérables, c'est-à-dire que les objets utiles, dès qu'ils étaient de meilleure qualité, étaient de fabrication française. L'argent allemand emplissait donc, comme au temps des papes, « die welschen Schreine ». Mais les Welches, maintenant, c'étaient les Français. Ils avaient inventé mieux que le papisme avec son tronc de saint Pierre; ils avaient inventé les modes. Leibniz déjà s'était irrité de voir un chapeau français sur une tête germanique et il avait fulminé contre ces Allemands qui font venir leurs habits de France². Avec la mode ce fut bien pis. Il fallait renouveler sans cesse la garde-robe, si on voulait tenir son rang. « Combien de temps encore, s'écrie de Loen, voulons-nous payer aux Français les mascarades qu'ils nous jouent tous les ans avec leurs nouveautés?³ » Le *Patriote de Hambourg* admirait avec une envie de marchand dont les affaires ne vont pas très bien l'ingénieuse adresse des Français à revendre aux étrangers à prix d'or ce qu'ils leur ont acheté à vil prix⁴. Pour opérer ce prodige il leur suffit d'un peu d'art, Möser nous montrera plus tard les vaisseaux français débarquant à Brême des marchandises de toute sorte, et s'en retournant avec du sable pour faire le lest. Auprès de Nantes, ajoute-t-il, il y a toute une

1. La Martinière-Wolff, IV, p. 1859; Savary des Bruslons, *Dictionnaire universel du Commerce*, notamment le 5^e vol. de l'édition de Copenhague, 1765.

Consulter surtout l'ouvrage bien connu de Karl v. Biedermann, *Deutschland im XVIII. Jahrhundert*, Leipzig, 1880, 4 vol., principalement le 1^{er} volume. — Cf. v. Zwiedineck-Südenhorst, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Gründung des preussischen Königtums*, 1887-1894, 2 vol., surtout le second, p. 165-328.

Les témoignages indirects sont les plus frappants. C'est ainsi que Möser, dans la préface de son *Arminius*, 1748, p. 7, écrit : « Es muss der Kreislauf des römischen Geldes ebenso stark damahls in Deutschland gewesen seyn, als gegenwärtig der Umlauf des französischen ist, weil erstere sich darin mehr als letztere aufgehalten haben. »

2. Leibnitz-Guhrauer, I, p. 439.

3. De Loen, *Kl. Schriften*, II, p. 414.

4. *Der Patriot*, III, St. 113, p. 81.

chaîne de collines sableuses, que l'on appelle les collines d'Allemagne : elles sont faites avec le sable ainsi rapporté de Brême¹.

Ainsi la France toujours, la France partout². Pourtant il y a des asiles où l'avenir se prépare. Mais qui les eût aperçus?

Venez dans cette petite ville, dont l'aspect est plutôt celui d'un village. Il n'y a ni voirie bien organisée, ni police ni même d'éclairage suffisant. Tout au plus balaie-t-on devant sa porte, et l'on attend du ciel qu'il veuille bien envoyer la pluie abondante, qui fera le nettoyage de la rue. Cette maison que vous voyez et qui ne se distingue en rien des maisons voisines, où habitent de petites gens, c'est la demeure du pasteur. La famille est nombreuse, pauvrement et durement élevée. Mais le soir, de cette voix à la fois autoritaire et paternelle que donne l'exercice du culte le père y lit la bible de Luther où la langue revit dans la mâle vigueur des époques héroïques : peut-être quelque « volkslied » vient-il s'égarer sur les lèvres des filles, car on est tout près du peuple et les filles y retourneront sans doute. Peut-être aussi le piétisme a-t-il pénétré là, amollissant la foi rigide, apprenant à son insu à l'âme dévote les sensibilités infinies de la tendresse

1. Möser, *Patriotische Phantasien*, Berlin, 1775, I, p. 307, Vorschlag zu einer Kornhandlungscompagnie auf der Weser.

2. Ce serait peut-être ici l'occasion de faire remarquer que bien souvent c'est sans le vouloir, à leur insu, que les Français ont fait concurrence à l'industrie nationale des Allemands. Le commerce au loin semble leur avoir longtemps répugné. Voyez toutes les peines que se donne Savary vers 1675, pour convaincre les sujets du roi de l'intérêt qu'il y aurait pour eux et pour la grandeur de l'état à ne plus « renfermer leur commerce dans les bornes de leur empire » (*Le Parfait Négociant*, éd. 1726, II^e Partie, ch. VI et VIII, notamment page 417). C'est d'un très beau patriotisme. Savary veut que les Français enlèvent aux Hollandais les profits que ceux-ci font à nos dépens, en vendant à l'étranger les marchandises qu'ils achètent chez nous. Les Hollandais étaient les maîtres du commerce de la Baltique ; c'était eux également que l'on rencontrait en plus grand nombre, à Francfort, où ils apportaient de France les marchandises qui de là se répandaient dans toute l'Allemagne (Savary des Bruslons, *Dict. du Commerce*, t. 5, p. 387).

humaine : il y a quelque chose de si aimant, de si profondément doux dans le regard de la mère. Mais la France aussi y a pénétré. Montez par cet escalier étroit jusque sous les combles : là dans une chambrette close il y a quelqu'un qui rêve : c'est le fils aîné qui doit partir bientôt pour quelque université¹. Il rêve de gloire littéraire, d'action sur les esprits, d'un renouveau du génie germanique.... Il se sent isolé. Il sait que ce sont les princes qui consacrent les poètes : or à peu d'exceptions près, les princes allemands sont tous francisés ; leur cour est une contrefaçon de Versailles où la poésie nationale est tout au plus tolérée. La bourgeoisie est servile, indifférente. Le peuple souffre. Il n'y a point de grande cité où s'assemble une démocratie. A côté de la cour il n'y a point la ville. Il a peur ; il reprend ses livres. Ses livres, ce sont des livres français, qui lui viennent du château voisin. Il dédaigne les livres allemands, qu'est-ce en effet que Canitz, tout le Parnasse de Silésie, en regard de ces poètes qui ont fait du Bourbon exécré l'émule glorieux de l'Auguste romain ? Il a conçu lui aussi une beauté plus haute et il en retrouve une expression approchée dans ces livres étrangers. Il parle sûrement très mal le français, ne le sachant que par l'étude. Mais il est sensible à l'harmonie de Racine, à la délicieuse élégance du jeune Voltaire. Pour les comparer aux mots français qui l'ont charmé il se répète des mots allemands : ils sonnent

1. Nous avons pensé à Lessing ; mais ce qui est vrai de Lessing l'est de bien d'autres avant et après lui. En fondant la famille du pasteur, Luther a fait partout éclore en Allemagne des points sacrés, d'où devaient jaillir un jour de l'âme et de la lumière. Combien parmi les plus grands furent ainsi des fils de pasteurs !

Le sort qui attendait le jeune homme assez osé pour demander aux lettres avec un nom et des lauriers un peu de pain était tout aussi incertain, tout aussi douloureux que pût l'être jamais celui des pauvres comédiens, dont nous allons parler. — V. *Joh. Chr. Günthers Lebens- und Reise-Beschreibung*, Schweidnitz u. Leipzig, 1732. C'est peut-être un apocryphe, mais c'est un document. L'auteur avait évidemment l'expérience de bien tristes réalités.

à ses oreilles avec une plénitude qui le ravit — mais par un miracle étrange, quand il les veut enfermer dans une ligne rythmique, ces mêmes mots, tout à l'heure vibrants et vigoureux, retombent sans force, brisés par leur effort. Il s'obstine. Il demande de nouveau à ses livres et leur demandera sans relâche leur secret, pour les vaincre. Il se règle sur eux dans l'espoir de les dépasser, il a en effet un sentiment confus qu'ils ne disent pas tout ce qui murmure en lui; parfois même il lui semble que ce sont des enchanteurs qui l'égarent dans un désert, loin des eaux vives. Il se prend alors à les haïr, lui qui les aime tant, et il a raison dans cette contradiction. Ce sont eux qui ont sollicité son génie, et ce sont eux qui l'arrêtent. Ils lui font obstacle, après l'avoir entraîné. Par eux il a eu le désir de quelque chose qui fût au moins l'égal de ce qu'ils étaient, et qui fut autre cependant, plus complet, plus voisin de lui-même, et par eux devenu à demi français en sa manière de voir et de sentir, il est à jamais incapable de saisir en son cœur le point mystérieux d'où jaillirait avec une sensibilité nouvelle la fraîche source où pourrait boire un peuple.

Il y a ainsi dans la suite de l'histoire littéraire des générations entières qui sont d'avance sacrifiées. Mais leur sacrifice n'est point infécond. C'est ce que nous allons voir.

II

LES BANDES

Ich wünschte sehr der Menge zu behagen
Besonders weil sie lebt und leben lässt.

GOETHE.

Il y a une description classique de l'arrivée d'une troupe de campagne dans une ville de province, c'est le tableau pittoresque qui ouvre le roman comique.

L'aspect des bandes allemandes au commencement du XVIII^e siècle ne devait pas différer beaucoup de la troupe que nous décrit Scarron. C'était la même misère, les mêmes haillons, la même bohème et aussi la même gaieté et la même confiance.

La seule différence, c'est que les comédiens français jouent des pièces de Corneille et de Garnier ; ils se piquent de belles lettres. Les comédiens allemands ont leur théâtre à eux, qui n'est pas celui des lettrés.

Le théâtre des lettrés, c'est le théâtre de Gryphius, de Lohenstein, de Hoffmannswaldau. Les ambulants ne le jouent qu'à de rares occasions, et sans doute, après avoir au préalable traduit les vers en prose.

En outre, les troupes de campagne ont toujours, en France, l'espoir de la grande ville de Paris. La Délos errante peut s'arrêter un jour pour un enfantement glorieux.

En Allemagne il n'y a pas de ville assez grande pour fixer

à jamais les nomades¹. Ils sont voués au vagabondage éternel et à l'éternelle pauvreté.

Et malgré tout il y a en eux une puissance d'attraction indéniable.

Se présentent-ils devant quelque petite ville perdue, il n'y a point dans la cité de condition si basse où l'on ne se sente d'abord meilleur et plus haut quand on se compare à cette misère ambulante : pourtant c'est un gros événement que leur arrivée. On se souvient encore de ceux qui vinrent il y a plus de dix ans, la rareté des visites rendait l'impression plus profonde. On s'empresse autour des nouveaux venus tandis qu'ils attendent la décision du Conseil et l'autorisation nécessaire. On n'a pas assez d'yeux pour examiner leur attirail pitoyablement grotesque : les actrices assises ou couchées dans la paille fraîche du chariot, parmi les ballots et les caisses, avec des bas troués et du clinquant sur leurs guenilles : les hommes en tout aussi mauvais point, fatigués de la longue marche à pied, le corps redressé sous les loques dans quelque attitude héroï-comique, en gens qui ont l'habitude d'être regardés et qui se trouvent bien sous le regard.

La permission accordée, ils entrent. Arlequin, avec ses bigarrures, son chapeau vert et la batte en main, court les rues, faisant rouler du tambour jusque dans les plus étroites ;

1. Il y a bien Vienne, mais Vienne intellectuellement ne compte pas, à cette époque du moins. Tout le monde en Allemagne est d'accord sur ce point. C'est chose convenue, et qu'on ne discute pas. Voyez avec quel dédain Nicolaï parle de Vienne dans la 203^e lettre des *Literaturbriefe* XII, p. 323-324. « L'Autriche nous a donné trop peu de bons écrivains déclare Löwen, *Geschichte des Theaters*, éd. Stümcke, p. 68. Cf. Risbeck, *Voyages en Allemagne* (traduction française, 1793), I, 285-286. Blumauer s'était couvert de ridicule en faisant de Vienne le centre autour duquel se mouvaient les grandes et les petites planètes de l'Allemagne. Cf. Nicolaï, *Reise*, Bd. IV, p. 622. — Vienne était condamné à la stérilité par son asservissement à l'Église. Voir sur ce point La Martinière-Wolff, Bd. XII, p. 1012, Leipzig 1749. « Viel gelehrte Bücher, die den Beifall der gelehrten Weltfinden, kommen hier nicht zum Vorschein, indem die Jesuiten die Aufsicht über die Buchdruckereyen haben, u. s. w... »

il lance son boniment intarissable parmi les bruits de l'atelier et le silence lourd des hôtels, invitant les artisans à se joindre aux désœuvrés, les bourgeois à laisser pour un soir la tabagie coutumière. Et l'on venait, en dépit des préventions et des avertissements. On s'entassait dans la salle obscure que leur louait un cabaret ou sous la tente dressée par eux sur la grande place : public improvisé, tumultueux, fumant et brailant, mais extrêmement naïf et qui revenait ¹.

Car ce que les comédiens apportaient à toutes ces existences encloses dans la monotonie des tâches ou des oisivetés quotidiennes, c'était l'échappée lumineuse, la vision qui délivre ; ils les emportaient bien au delà des murs de leur ville dans des palais tout brillants de princes et des princesses ; ils intéressaient ces cœurs engourdis au spectacle des grandes passions. Les fièvres interdites aux humbles, l'amour, l'ambition, toutes les soifs homicides éveillaient dans ces lentes et paresseuses imaginations des tressaillements inattendus : heureusement Arlequin était là, toujours présent, toujours prêt à tempérer l'émotion ; à point nommé il « adoucissait » de ses lazzi et de ses grimaces l'action trop vive ou trop cruelle, rappelant à la foule, au moment où l'obsession devenait trop forte, que tout ce drame qui la faisait frémir n'était qu'un jeu. C'est ce que leur disait son rire gouailleur, lorsqu'il claquait tout d'un coup dans la salle au milieu des attendrissements et des terreurs ; c'est

1. Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, Berlin, 1799-1800, 3 vol. L'auteur nous fait une peinture assez vivante des bandes, de leur existence d'aventures. On peut lire aussi sa pièce de 1770, *Die Komödianten in Quirlquitsch*. — Le public, même à Leipzig, n'était pas fort discipliné. On sait comme les « Vernünftige Tadlerinnen » se plaignent de son peu de galanterie. On voit au 4^e acte de l'*Academischer Schlendrian* de Picander Mme Windmüllin très mécontente de ce même public, de son impatience et de ses mauvaises plaisanteries. « Und wenn sie (die Schauspieler) im besten Agiren seyn, so treten die Herrn Zuschauer in die Scenen, dass man nicht weiss, oh sie einen stummen Statisten oder die Person des Harlequins mit spielen » p. 84.

ce que leur criait tout son corps tordu en convulsions, où la douleur même se faisait bouffonne.

Un miracle s'accomplissait : un cœur nouveau s'emparait de la petite ville ; on eût dit que des rayons avaient glissé entre les vieilles maisons grises, que le printemps qui fleurissait au dehors avait envahi d'un saut la double enceinte de pierre et d'eau boueuse, tant il y avait de gaité et de lumière sur les visages. Les comédiens ne se lassaient point de jouer, et l'on ne se lassait point de les voir. Les pasteurs avaient beau crier, leur voix se perdait dans les hochements de tête ou les silences expressifs. On ne fuyait plus comme des pestiférés les évocateurs de joies imprévues. Les plus pauvres apportaient leur dernière réserve d'argent. Les artisans se dégoûtaient de leur labeur. Il était temps qu'un sage Conseil intervînt. Vainement les comédiens cherchaient à le fléchir par des représentations en son honneur ; il avait à veiller sur la cité. Or le maintien des bonnes mœurs et des saines traditions ne se pouvait concilier avec le désordre qu'apportaient les comédiens. Il leur fallait de nouveau passer sous la porte sombre du bienveillant séjour où il eût fait si bon vivre, et devant les voyageurs, qui tout d'un coup se sentaient bien las de leur éternel voyage, se rouvrait l'espace impitoyable aux auberges lointaines, aux repos incertains ¹.

1. On trouvera les détails dans Creizenach, *die Schauspiele der englischen Comödianten in Deutschland*, Leipzig, 1880 (Kürschners N. L.) — dans l'ouvrage bien connu de E. Devrient, *die Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (Leipzig, V Bd., 1848-1874) réédité par Hans Devrient, II Bd. 1905, Berlin. — Bolte, *das Danziger Theater im XVI. und XVII. Jahrhundert* est très instructif. Mme Elisabeth Mentzel a écrit dans sa *Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M.*, Erf. 1882, un ouvrage utile, puisque tout le monde y puise, et c'est une lecture bien attachante que celle du livre de Fr. Hartmann, *Braunschweigische Theatergeschichte*, Wolfenbüttel, 1905. — Mais ce qu'il faut chercher, c'est le témoignage contemporain ; au lieu de se plaindre de sa rareté, on ferait mieux de l'approfondir. Une pièce de vers de la Neuber, une préface de Schönemann sont pleines d'enseignements. Il est vrai que pour trouver ces renseignements-là, il faut savoir lire.

Pauvres magiciens qui, le prestige évanoui, se retrouvaient sur la grand'route, avec le même regard cherchant à l'horizon le profil d'un clocher ou d'une tour. Sans doute il y avait des bandes qui possédaient des ressources ; il y avait des moments de prospérité, où l'argent affluait, parfois même avec trop d'abondance. A une époque où le numéraire est rare, où l'on se réjouira par exemple à Francfort de l'arrivée des Français que l'on hait, parce que l'argent va circuler de nouveau ¹, une des considérations qui déterminent un Conseil de ville à refuser aux comédiens la licence qu'ils demandent ou tout au moins à réduire singulièrement la durée de leur séjour, c'est la crainte où l'on est de leur voir drainer trop de « Kopfstücke » et de « Batzen ». Ils auraient pu répondre cependant que pour gagner un peu il leur fallait dépenser beaucoup. Alors même qu'il y aurait dans le programme une bonne part de bluff et de cabotinage, on ne pouvait installer sans de très grands frais un théâtre suffisant à toutes les merveilles qu'en 1711 la troupe de « Weldtheim » promet aux habitants de Francfort². C'est à l'occasion du débarquement de Sa Majesté Impériale Charles VI à Finale et Vado. Le théâtre sera tel que pour les opéras. On y étalera en de magnifiques spectacles les vertus les plus éminentes, les travaux d'Hercule, les sept merveilles du monde, et l'on

1. De Loen, *Kleine Schriften*, II, p. 317. C'est après la défaite de Dettingen. De Loen voit des gens de la populace s'acharner après un malheureux jeune homme. Il demande son crime. « C'est un Français », répondent les braves gens.

D'autre part je lis dans un petit livre extrêmement naïf et des plus curieux : *Neueste Chronick von der freien Stadt Frankfurt a. M.* (Frankfurt a. M. 1833): « Im Jahre 1759 kam ein Theil der französischen Armee nach Frankfurt und hatte durch Ueberrumpelung, List und Bestechung die Stadt besetzt; dieses bewirkte bei den Bewohnern viele Verwirrung und Unruhe, aber auch vielen Verdienst durch den vermehrten Geldumlauf » p. 34-35. Cf. M. Grotfend, *Der Königsleutnant Graf Thorane*, 1904, VIII.

2. D'après un *Theaterzettel*, à la bibliothèque de la ville et à celle du « freies deutsches Hochstift ».

donnera une action extraordinaire, au milieu d'illuminations appropriées et de décors d'invention nouvelle.

Mais l'histoire du théâtre se détourne de ces bandes heureuses. Elle sait que les trois compagnies illustres dont le sort décida de celui du théâtre allemand ont eu des débuts misérables et une carrière toujours pénible¹. Elle se plaît à jeter un voile glorieux sur les humbles qui ont eu la foi. Ils symbolisent à ses yeux le génie allemand lui-même, dédaigné et fort d'une sève généreuse. Elle leur suppose une conscience obscure d'un avenir qu'ils préparaient à leur insu. On dit que ventre affamé n'a point d'oreilles, mais en ces régions crépusculaires il y aurait eu au contraire des oreilles extrêmement fines qui percevraient de loin, dans l'avenir les rumeurs prophétiques : la réalisation du rêve qu'ils aimaient à représenter dans leurs prologues ambitieux : le triomphe de la Comédie trop longtemps méconnue, Apollon accueillant la Melpomène germanique². Ce n'est là après tout qu'une demi-illusion : il y a de la vérité dans toute légende. La pauvreté a été de tout temps une merveilleuse ouvrière d'idéal, parce qu'elle dépouille de tout ce qui n'est pas l'essentiel. Celui-ci subsiste et sa nudité l'éclaire. Où le décor n'était rien, le jeu devenait tout, l'acteur n'ayant que son corps pour créer l'émotion et imposer l'image. Puis, parmi ces irréguliers dont se composaient les bandes, il n'y avait pas que des échappés des métiers honnêtes, garçons barbiers ou ap-

1. Ces trois compagnies sont celles de la Neuber, de Schönemann et d'Ackermann.

2. Mme Neuber, Krüger ont écrit beaucoup de prologues. Les troupes avaient leurs poètes attirés ; à défaut de poètes, le directeur ou la directrice mettait la main à l'œuvre, le prologue en vers étant chose indispensable. Des prologues de Mme Neuber il ne nous reste malheureusement que trop peu de chose. Voyez celui qui a été réédité par A. Richter, Leipzig, 1897. — Par contre nous avons beaucoup de pièces de vers de l'illustre femme, suppliques, requêtes, etc. Certes, ce n'est pas de la littérature, mais il y a là-dedans beaucoup d'âme, et un esprit.

prentis tailleurs, férus un beau jour d'un désir de vie aventureuse ; il y avait, dans les troupes surtout où faute d'argent on en était réduit à diminuer le spectacle et à payer de sa personne, d'autres figures plus intéressantes, des visionnaires enthousiastes, et qui fuient dans la chimère l'insuffisance du réel, artistes en somme autant qu'on peut l'être dans un art où tout était lié au physique, où longtemps encore les nerfs feront plus que la pensée.

Il s'était formé dans les centres d'université un véritable prolétariat littéraire. De pauvres hères cherchaient à y vivre de leur plume. La poésie, qui était pour les heureux un divertissement éclairé, était pour les fils de petites gens un gagne-pain ou plutôt l'espoir d'un gagne-pain, un leurre à la misère. Les *Deutsche Acta* préviennent en 1713 du danger qu'il y a pour l'État lui-même à laisser la jeunesse pauvre se lancer dans des études qui ne la mènent à rien¹. L'article est écrit avec la férocité naïve du bourgeois qui fait de la science un privilège de l'argent. N'ont droit à la culture que les bourses bien garnies. Il faut à tout prix arrêter cette croissante production de déclassés. Ils sont déjà légion. A Leipzig, et même un peu partout, c'est Gottsched qui nous le dit, les écrivains faméliques étaient plus nombreux et aussi agressifs que les moustiques du Rosenthal². Cette bo-

1. *Deutsche Acta eruditorum Lipsiensium*, Bd. II, Th. 15, 1713. — *Reflexion über den Stand des Adels und der Gelehrten*, p. 254-273 et surtout 264-265. Tout l'article, très sincère et très sensé, respire un esprit bourgeois qui a son intérêt. Le journal n'approuve pas sans réserve. Le ton lui fait peur, et sans doute il partage plutôt l'avis de Thomasius que cette grave question avait également préoccupé. Thomasius convient « dass es nicht zum besten gehandelt sey, dass bei uns deutschen so viel armer Leute Kinder, wenn sie sonst zu nichts taugen, dadurch gross und berühmt zu werden trachten, wenn sie sich vornehmen auf die Studia zu legen » (p. 148), mais il sait aussi que la pauvreté est féconde et au Magister qui voudrait écarter les étudiants dont la bourse est vide il répond par le fameux *vexatio dat intellectum*. « Ich halte dafür dass dieser (ein leerer Beutel) mehrmals ein gutes Glück sey, ohne welches ein Student wohl nicht was recht-schaffenes geworden wäre », p. 153. Ch. Thomasius, *Weitere Erläuterungen*, u. s. w., 1711.

2. *Kritische Dichtkunst*, 1. Aufl. p. 466. — D'après Waniek, p. 20 (Gott-

hême s'appelait en allemand « das gelehrte Armuth ». Stübner dans un discours en l'honneur de B. Menke félicitera celui-ci d'avoir été bon pour elle¹. Ce Mécénat des humbles fait singulièrement honneur à la hauteur de son esprit.

L'existence de ce monde irrégulier est un fait qui a une importance extrême. Une académie agit moins sur le développement littéraire d'une nation que ce chaos étrange, où s'agite et s'ébauche ce que l'on voit plus tard se dresser dans la clarté. Ce n'est point hasard, si le siècle qui connaît les pompeuses merveilles que chante Boileau connaît aussi les poètes crottés, allant chercher leur pain de cuisine en cuisine. C'est une sorte de fatalité : il faut autour du Parnasse ce milieu trouble et grouillant ; sans le bas-fond et ses hôtes aventureux, le Mont reste solitaire et personne ne tente l'escalade.

Maintenant figurez-vous, à Leipzig par exemple, perdu dans cette bohème qui le presse et le sollicite, l'étudiant pauvre que son père, un pasteur de village, y entretient bien chichement, et au prix de bien douloureux efforts². Le pauvre diable se gave à midi de la maigre pitance du Paulinum ; peut-être a-t-il la chance d'une invitation régulière à quelque table amie ou compatissante : il habite à un sixième avec deux ou trois camarades une chambre étroite ayant pour tout meuble des grabats et un peu de paille. Là on s'occupe de tout, excepté de théologie. L'art, la politique, les lettres, les sciences de toute espèce et de toute taille remplacent le souper absent. La seule misère, c'est de n'avoir pas de vêtements convenables³. On s'y résigne ; à vingt ans on a la tête toujours pleine de chimères qui consolent.

sched und die Litteratur seiner Zeit, Leipzig, 1897). — Schwabe n'a pas admis les Satires dans son recueil des poésies du maître.

1. *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften*, Bd. II, p. 167, Leipzig, 1734.

2. On trouvera d'intéressants détails dans *Der Leipziger Student vor hundert Jahren*, *Leipziger Neudrucke* de Wustmann, Leipzig, 1897.

3. Lessing, *Werke*, Édit. Lachmann-Muncker, Bd. XVII, surtout la lettre à

Mais que faire, maintenant que les études sont achevées ? Les lettres de la famille se font pressantes, impératives. Faudra-t-il donc recommencer la misérable carrière paternelle, passer par les affronts odieux des préceptorats ¹ ? Le cœur se révolte. Écrira-t-il alors une pasquinade pour le libraire. Boetius, qui est prêt à la bien payer ² ? Notre jeune homme est honnête ; il s'y refuse. Il fait donc une traduction du français pour Gleditsch ; comme le livre ne rapporte guère, il adresse des vers à Schelhafer sur son mariage, à Richter sur son nouveau cabinet de médailles ³, à Romanus sur le choix que le roi a fait de lui pour bourgmestre de la ville ⁴ ; mais hélas ! avec des vers bons ou mauvais on n'a jamais fait reculer la misère même d'un pas.

Der Unsterblichkeit Sohn stand in Gefahr zu verhungern ⁵.

Klotz, dans de jolis pastiches à la manière de Lucien, nous a fait d'amusantes peintures de ces existences problématiques et de leurs artifices désespérés ⁶. Combien finissaient dans les larmes ou la boue !

sa mère : de janvier 1749 (p. 6) et la lettre à son père du 11 avril 1749 (p. 17). Cf. Moritz, *Anton Reiser* (Seufferts Neudr., n° 23), p. 199.

1. C'est une histoire bien douloureuse que celle des préceptorats, et de Rabener à Lenz elle a fourni plus d'un thème à la plainte ou à l'indignation. Lire dans la préface de Löwen aux *Poetische Schriften* de J. Clh. Krüger, 1763, quelques lignes touchantes sur l'embarras du poète, au sortir de l'Université.

2. Waniek, *op. cit.*, p. 20. — Cf. Wustmann, *Aus Leipzigs Vergangenheit*, 1885, p. 209 (Verbotene Bücher).

3. Sur les « Naturalien-und Kunstsammlungen, » voir Wustmann, *op. c. Kunst und Künstler Leipzigs in der Barockzeit*, p. 188-193. Cf. la collection si instructive des *Leipziger Adressbücher*. « Etwas ähnliches wie ein Adressbuch gibt es in Leipzig schon seit 1701 : das Jetzt lebende Leipzig » (Wustmann, *op. c.*, 1).

4. La poésie était quémante, comme dit notre Régnier. Lire l'intéressante Dissertation de P. Flossmann sur Henrici, Leipzig, 1899. On y trouve des détails curieux sur la poésie des « Gratulants ». — En 1732 Mosheim enverra à Gottsched une « petite gratification » pour les vers qu'il a composés sur la mort de Mme Mosheim. Danzel, *Gottsched u. Seine Zeit*, p. 90.

5. Krüger, *Schriften*, éd. Löwen, Vorrede.

6. Klotz avait de l'esprit. Les *Mores Eruditorum* et le *Genius Seculi* parus

Donc un beau jour notre jeune ami, le fils du pasteur, se promenait à la foire, et comme il se trouvait je ne sais comment à la tête de quatre batzen, il suivit sans y penser la foule qui se rendait au théâtre. La bande de Hake-Elenson était une des plus fameuses. Ce fut un éblouissement et une révélation. S'il pouvait monter sur cette scène ! dominer cette foule dans laquelle il se trouve et lui imposer le silence par l'émotion ou bien encore avec une espièglerie lui enlever ses tristesses dans un rire fou ! « Misère pour misère, autant celle-là qu'une autre. Elle a au moins l'éclat d'un peu de gloire ! » L'étudiant refait le rêve que d'autres ont fait avant lui, et ce rêve est si plein de séductions qu'il est bien difficile que des scrupules de conscience le retiennent longtemps. Il se dit que les pasteurs ne condamnent pas tous la nation comique. Elmenhorst a osé prendre la défense de la scène¹. On se raconte que, même avant l'illustre Magister Velthen, un théologien faute d'argent s'est fait comédien, qu'il a ensuite repris son ministère, sans que personne s'en fût offusqué². Est-ce que la Velthen, à laquelle on avait prétendu refuser le sacrement eucharistique, n'a pas démontré l'hypocrisie des persécuteurs et la légitimité du théâtre³ ? Quel crime y a-t-il à émouvoir les cœurs ? à donner une heure de gaieté à des malheureux ? L'enfant des Muses prend

en 1760 sans nom de lieu ni d'auteur sont fort joliment tournés, et ce qui vaut mieux, ils nous donnent une image très vive, très pittoresque, de ces milieux de professeurs et d'étudiants. — On trouverait aussi des détails intéressants dans l'ouvrage déjà cité, *Günthers Lebensbeschreibung*, Schweidnitz u. Leipzig, 1732. — De la page 21 à la page 39 une peinture très intéressante de la vie des étudiants.

1. C'est l'opéra que le pasteur Elmenhorst avait surtout en vue, lui-même en ayant composé un certain nombre (Gœdeke, *Grundriss*, III, p. 333). Son ouvrage *Dramatologia antiqua hodierna* parut en 1688. C'était une réponse à la *Theatromania* du pasteur Reiser. Cf. Schmid, *Chronologie des deutschen Theaters*, 1775, p. 39.

2. Nous faisons ici allusion au célèbre Joh. L. Lassenius qui d'après la légende eût été quelque temps acteur dans une bande d'ambulants.

3. Schmid, *op. cit.*, p. 59. — Löwen, *op. cit.*, p. 18.

donc son courage à deux mains et va trouver l'homme à la veste rouge, le principal, qui en un tour de main vous le fait comédien, comme autrefois à Rome d'esclave on vous faisait citoyen¹. « Il nous faudrait un étudiant », dira Neuber à Gottsched².

C'était ainsi parmi la jeunesse universitaire que se recrutaient les meilleurs éléments du théâtre. 4 marks 10 pfennigs par semaine, c'est une grosse somme pour qui vit avec 4 batzen par jour. Ces recrues d'ailleurs n'étaient pas toujours des novices. On jouait beaucoup dans les sociétés d'étudiants³. Leipzig a eu du temps de Kormart un théâtre véritable dont les acteurs étaient des écoliers et dont le répertoire était fait de pièces empruntées à la France. Plus d'un comédien a dû prendre l'amour de son art diffamé à ces représentations académiques, qui avaient lieu sous l'œil bienveillant des magnificences rectorales.

D'autres venaient à la suite de quelque aventure, les femmes surtout. Un coup de tête les délivrait des contraintes sociales, affranchissant leur cœur qui avait choisi, sans souci des droits paternels. L'histoire de Mme Melina dans *Wilhelm Meister* est en quelque sorte symbolique. A toute époque, en tout pays, l'amour a cherché volontiers un refuge au théâtre.

Mais quelle que fût leur origine, ouvriers, étudiants,

1. C'est ainsi que J.-Ch. Krüger d'étudiant en théologie devint comédien dans la troupe de Schönnemann. Lisez la préface de Löwen, *Krügers Poetische und theatralische Schriften*, 2 vol., Leipzig, 1763.

2. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 1855, p. 133. Naturellement dans une lettre le comédien n'ose pas s'adresser au professeur avec cette franchise familière. Il y met plus de façon, mais la pensée est facile à lire : il demande qu'on lui envoie un étudiant.

3. Christophorus Kormart. Il y a dans les *Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache Poesie und Beredsamkeit* publiés par Gottsched et ses amis, VI, 1739, p. 385-403, un article curieux sur la traduction ou plutôt l'adaptation que Kormart avait faite pour ce théâtre du *Polycute* de Corneille. Cf. Bolte, *Französische Einflüsse auf das deutsche Schauspiel vor 1700*. Herrig, *Archiv für neuere Sprachen*, 1889.

bourgeois dévoyés, une fois admis dans la bande, nos comédiens devenaient autres, et ils allaient à travers le monde qui les regardait avec méfiance, composant une classe à part, qui avait ses lois, ses traditions, son cérémonial¹, et en dépit de tout, son invincible espérance, tribu nomade à la recherche d'un séjour de bonheur, vivante image de l'âme populaire qui elle aussi cherchait à se fixer.

Ils marchaient sans trêve et sans se lasser jamais, contents de la vie qui leur était faite. Ce n'était point du courage, c'était une sorte d'insensibilité. Ils avaient l'aveuglement propre aux grands enthousiasmes². Les honnêtes gens évitaient le contact de ces « débauchés », comme on les eût nommés en France vers 1640; — les débauchés ne demandaient aux honnêtes gens que de venir à leur théâtre. Les lettrés affectaient à leur égard le mépris particulier aux gens de cette espèce, quand ils ne sont pas eux-mêmes très grands : les comédiens qui n'avaient pas besoin de leur ministère n'avaient cure de ce pédantisme hautain : est-ce qu'il fallait plus de deux ou trois soirées à Ludovici ou à Wezell³ pour bâtir une pièce ? Il semble qu'ils n'aient eu qu'une

1. Lisez dans l'excellent ouvrage de Fr. Hartmann, *Braunschweigische Theatergeschichte*, la courte et spirituelle description du cérémonial qui régnait dans la bande de Schönnemann, p. 157-158.

2. C'est un bonheur qu'ils n'aient pu se fixer plus tôt. Leur force, c'était d'errer, c'était d'être des irréguliers. C'est un avantage d'être hors des cadres, quand les cadres sont trop étroits. Une troupe, établie à Hambourg, a pour horizon Hambourg ou plutôt une coterie de Hambourg. On a vu le résultat par la malheureuse tentative de 1767. Une troupe errante qui avec la Neuber crie à tous les princes

Lass mich nicht unerhört von deinem Throne gehen,

et à toutes les cités

So haben wir bei euch ein Vaterland gefunden,

vaut mieux qu'une troupe claquemurée. Elle souffre, mais elle lutte et elle a devant soi de l'espace et du jour.

3. Ch.-H. Schmid, *Chronologie*, p. 56. Il y a sur ce Ludovici quelques mots intéressants dans Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland*, 1784, Bd. IV, p. 565 et s. — Bd. VIII, p. 153. — Sur Wezell, v. Schmid, *Chronologie*, p. 56.

appréhension, et celle-là, ils avaient raison de l'avoir. Ils avaient en effet de vrais ennemis, de ceux qui ne pardonnent pas, comme on dit, et qui vont par delà le mépris jusqu'à la haine. C'était le clergé, ou plutôt c'étaient les clergés. A peu d'exceptions près, protestants ou catholiques, dès qu'il s'agit de théâtre, les gens d'église ont une propension naturelle à l'intolérance. Comment pourraient-ils être indulgents à cette exaltation du sentiment humain, eux dont tout l'effort c'est de le réduire ? Les titres de leurs pamphlets sont significatifs : c'est en 1681 la *Theatromania ou l'OEuvre des Ténèbres dans les spectacles publics*, par Anton Reiser, pasteur à l'église Saint-Jacques de Hambourg ; c'est vers 1701 la diatribe passionnée de Fuhrmann « Cantor » dans ce même Hambourg ; la *Chapelle de Satan bâtie contre l'Eglise de Dieu*¹. L'on ne s'en tient pas aux paroles. On refuse la communion aux gens de théâtre ; on ne veut pas les enterrer. Et cette haine ne désarme pas : elle s'irrite à mesure que le théâtre progresse. Elle parvient même à une sorte de grandeur tragique. Traquée par la misère, et l'âge, et l'abandon, la Neuber s'est réfugiée dans le village de Laubegast où un paysan s'est engagé à lui donner la misérable hospitalité que paye une dernière pitié discrète. En entrant dans la pauvre chambre qui lui était destinée, la vieille femme, qui était pieuse, comme l'étaient la plupart des ambulants, — quand elle aperçut par la fenêtre ouverte, de l'autre côté de l'Elbe, les vignobles ensoleillés de Pillnitz. — se laissa choir sur les genoux en murmurant les paroles du Psalmiste : « J'ai levé mes regards vers la colline, d'où me viendra le secours... » Et, pour parler son langage, le secours vint : elle mourut en effet au bout de quelques mois. Ici commence la tragédie, plus poignante que toutes celles

1. La diatribe est citée par E. Devrient dans son *Histoire de l'art dramatique*, I, p. 214-215 (réédition de H. Devrient).

qu'elle a pu jouer, et plus simple. Personne dans le village ne voulut s'occuper du cadavre. On était sans doute très chrétien à Laubegast et le Christ a dit : « Laissez les morts enterrer leurs morts ». Le paysan, pour se débarrasser, dut lui-même et tant bien que mal fabriquer un cercueil, y ensevelir de ses mains rudes le pauvre corps tant applaudi jadis et sur une brouette le voiturier jusqu'au village de Leuben, à trois quarts d'heure de distance. Là le pasteur refusa l'entrée qui était, paraît-il, réservée aux fidèles, et c'est par-dessus la muraille qu'il fallut hisser et descendre les planches minces et mal jointes où était enfermée la dépouille du martyr¹.

On comprend que plus tard les comédiens aient été heureux de trouver dans la franc-maçonnerie un appui contre les persécutions et un réconfort dans leur isolement². Les plus illustres furent de bonne heure affiliés aux loges. Le théâtre, ouvert aux influences françaises, était par là même ouvert aux idées généreuses qui sont à la fois l'essence du maçonnisme et de la « saine philosophie » que préconisait Voltaire. Des pièces, œuvres des comédiens, célèbrent à diverses reprises les vertus des frères, et l'on voit un acteur, Brandes, donner toute sa vie l'exemple de la plus touchante piété laïque : dans chaque ville où passe la bande dont il fait partie, il s'enquiert de la loge et y va fidèlement prendre sa part des travaux³. Ces travaux dont on a souri n'ont pas

1. Toute cette histoire est contée par Reden-Esbeck *Carol. Fr. Neuber, ein Beitrag zur deutschen Geschichte*, 1881. L'auteur a rassemblé beaucoup de matériaux ; il est malheureux qu'avec toute sa bonne volonté il ne sache pas en tirer meilleur profit.

2. Ekhof et Schröder seront franc-maçons et même des pratiquants. Le théâtre a plus d'une fois célébré les frères et leur bienfaisante activité. Il n'y avait guère de bande où l'on ne jouât quelque adaptation des *Fri Maçons* de Clément de Genève. — Brandes dira tout son amour pour l'ordre illustre dans une comédie extrêmement naïve : *die Erbschaft oder der junge Geizige*, 1780. — Meyer, l'ami et le biographe de Schröder, a des pages touchantes sur la maçonnerie, II, p. 406-413.

3. *Meine Lebensgeschichte*, II, p. 16-18.

été stériles pour la scène allemande. C'est dans ce milieu de mystère et de foi, à l'écart des bruits profanes, dans les entretiens à voix basse entre initiés, que la pensée humaine s'est peu à peu familiarisée avec l'idéal qui aura sa plus radieuse expression dans trois pièces de théâtre : *Nathan le Sage*, *Don Carlos*, *Faust*.

En 1720 on était certes bien loin encore de ces divines merveilles¹.

On dit ordinairement que le répertoire des bandes se composait de « Haupt- und Staats-Aktionen » et sous ce nom l'on se représente un genre très précis que l'on rejette ou regrette selon ses préjugés.

Pour les uns, et ce fut d'abord le plus grand nombre, les « Haupt- und Staatsaktionen » sont des pièces grossières où des scènes d'une violence brutale que l'on ne peut appeler tragique sans profaner le mot alternent ou se mêlent avec des scènes d'une bouffonnerie indécente qui sont au-dessous du plus bas comique.

Pour les autres, les « Haupt- und Staats-Aktionen » contiennent dans leur apparente barbarie et sous leur grossièreté de surface les germes d'une poésie très dramatique et qui ne demandait pour s'épanouir que des circonstances plus favorables.

Les premiers sont les disciples de Gottsched, les partisans

1. Toute l'histoire des ambulants est à faire. Il n'y a que des travaux de détail, quelques-uns, excellents, par exemple le *Schönemann* de H. Devrient. Hamburg u. Leipzig, 1895. — On pourrait demander à M. Carl Heine qui a écrit un petit ouvrage souvent cité sur *das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched*, Halle, 1889, où il a été chercher les analyses fantaisistes qu'il nous donne de quelques Haupt- und Staatsaktionen. Sa thèse, *Joh. Velten*, Halle, 1887, peut être lue, à condition qu'on tienne compte des critiques sévères de Litzmann. Johann Velten, *Legende und Geschichte*, *Archiv für Theatergeschichte*, Bd. 2, 1905, p. 56-71.

de la scène épurée ; ils font pâtir les comédies de la mauvaise réputation qu'on avait faite aux comédiens.

Les seconds répètent un paradoxe célèbre de Lessing. Lessing veut débarrasser ses compatriotes de l'obsession française. Il faut bon gré mal gré que l'histoire elle-même prouve qu'il y avait parenté entre le génie anglais et le génie allemand et que Gottsched a fait un pas de clerc.

La vérité est qu'il n'y a pas eu de « Haupt- und Staats-Aktionen » dans le sens où les uns et les autres prenaient ce nom.

Le répertoire des ambulants est en effet un assemblage hétéroclite des éléments les plus disparates¹. Des drames d'origine shakespearienne ou pseudo-shakespearienne apportés par les comédiens anglais, des sortes de mystères bibliques qui semblent une survivance du moyen âge, — des farces que l'on dirait échappées à quelque joyeuse beuverie d'artisans du xvi^e siècle, puis, à côté de pièces espagnoles ou italiennes, aux sous-titres ronflants, toutes bourrées d'aventures étranges, des adaptations hollandaises où les trois unités sont appliquées, mais où toutes les extravagances du gros drame trouvent une hospitalité sans réserve, — et enfin, — un peu surprises de s'être fourvoyées en pareille compagnie, des tragédies françaises, la mine confuse et qui ne se rassurent un peu qu'en entendant tout près d'elles le bon rire de Molière, qui, lui, résiste à tout. L'habit d'Arlequin est moins bigarré que ce répertoire fantaisiste².

De ces pièces d'ailleurs nous n'avons le plus souvent que le titre : celles que nous possédons tout entières ne sont

1. Elis. Mentzel donne d'intéressants répertoires. Cf. le répertoire de Velten, dans la dissertation de Heine, et le répertoire publié par Meissner dans le *Shakespeare Jahrbuch*, XIX, p. 142 et s.

2. Du moins à en juger par les « Theater-zettel », qui sont une source importante pour l'histoire du théâtre allemand. Il y en a de belles collections dans toutes les villes, où le théâtre a été florissant, notamment à la Bibliothèque municipale de Frankfurt a. M.

que de méchantes traductions ou des contrefaçons sans scrupule ni goût. Ce n'est point là l'ébauche d'un théâtre naissant, ce sont des débris. Il reste vraiment bien peu du Hamlet de Shakespeare dans le *bestrafte Brudermord* et le *Faust* des ambulants était surtout une pièce à grand spectacle, qui n'avait presque plus rien de Marlowe et ne laissait en rien pressentir Goethe.

En outre on n'a aucune garantie que les pièces aient été jouées comme elles sont écrites¹. Qu'ils gardassent tout ou peu de l'œuvre originale, celle-ci n'était aux yeux des acteurs qu'un canevas, où ils introduisaient la vie; elles étaient une occasion d'agir, une action.

Il semble que la caractéristique essentielle de tout ce théâtre, c'est, irrésolue ou volontaire, la suppression du poète. L'acteur est seul devant le public.

Il est l'interprète, non de l'auteur, mais du fait qu'il ressuscite par l'improvisation même du jeu. Il le crée à nouveau sous vos yeux, et c'est l'émotion immédiate qui le pousse et l'inspire, non le souvenir d'une phrase écrite ou la résonance d'un rythme appris. Son jeu est littéralement une « création ». Il subit une suggestion hypnotique et la communique. Ce n'est pas la composition d'un poète dramatique qu'il exécute devant vous : une réalité lui étreint le cœur et son humanité crie et vibre, ébranlant la vôtre.

L'originalité de ce théâtre est donc moins dans le choix et le caractère des œuvres que dans la façon de les représenter. A vrai dire, on n'interprète pas, on revit. C'est le mauvais acteur qui fait appel à sa mémoire et qui suit un texte, les bons suivent le fait et ne connaissent que lui.

Schröder qui vit jouer de la sorte parlait avec admiration

1. Au besoin les comédiens français en Allemagne faisaient le même métier que leurs collègues allemands. Il faut bien s'accommoder au public, quand on en vit. V. de Loen, Th. II, p. 70-71, ce qu'il dit de Gherardi et de son acteur Lecoq.

du Faust de Grünberg¹. C'est la nuit dans un cimetière. Faust a promis au démon le cœur de son père qui est mort de chagrin. Le voilà qui pénètre dans le cimetière ; il ouvre le tombeau, il se penche sur le cadavre, mais tout d'un coup son corps se rejette en arrière, sans que le pied bouge ; ses yeux non plus ne peuvent se détacher du spectacle qui les fascine : le cadavre outragé lentement se lève pour maudire le fils impie, dont le corps, tout entier raidi par la terreur, soudain chancelle et s'écroule comme une masse.

Une autre particularité de ce théâtre a frappé davantage les esprits ; c'est elle surtout qui a été l'objet des attaques et un scandale pour les lettrés. C'est aussi une particularité de la représentation : on devine qu'il s'agit du personnage de Harlequin ou si l'on veut de Hans Wurst².

Il y a dans tout théâtre, d'une façon plus ou moins discrète, à côté des héros dont le sort nous intéresse directement, un personnage qui reste un peu en dehors de l'action et dont l'office principal est de servir d'intermédiaire entre le public et les acteurs : il éclaire le drame en dirigeant les impressions. Chez les Grecs, c'est le chœur qui joue ce rôle ; c'est le confident qui le détient dans la tragédie classique des Français, et dans le drame moderne il échoit au raisonneur.

1. Litzmann a écrit une biographie de Schröder, malheureusement inachevée (Hamburg, 1890-94, 2 Bd). C'est un livre qui compte, mais c'est une œuvre bien touchante et vraiment pleine d'instructions pour ceux qui savent lire que la biographie enthousiaste de F. L. W. Meyer, *Fr. L. Schröder, Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, 2 Bd, Hamburg, 1819. Il me semble que c'est une lecture qui s'impose. Elle éclaire. — Th. I, p. 177-176.

2. L'histoire du personnage, en Allemagne, n'a pas encore été écrite. On connaît assez bien l'Arlequin de Vienne (Richard Werner : *der Wiener Hanswurst — Wiener Nachdrucke* Wien, 1883-1886. — Article de Eug. Wolf sur cette réimpression dans le *Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte*, 1890 mais c'est une figure un peu spéciale. Il n'est ni tout à fait le personnage des bandes, ni tout à fait celui de la comédie de König ou de Picander. — Des vieux ouvrages de Flögel il n'y a rien à tirer. Le travail d'O. Driesen, *der Ursprung des Harlequin*, Berlin, 1904, ne nous donne rien de spécifique pour le personnage allemand.

Le théâtre populaire allemand a connu cet intermédiaire : il n'est autre que Harlequin. Du coup on voit toute son importance. Harlequin était en quelque sorte essentiel à ce théâtre, et sa suppression entraînait une rupture. Une « Haupt- und Staats- Aktion » où il n'eût point paru eût cessé d'être elle-même.

Il y a un mot très curieux de la Neuber : en 1734, dans ses démêlés avec Müller, elle écrit au Conseil de Leipzig qu'elle est prête à s'engager à jouer même la tragédie sans le concours de Hans Wurst¹. Ainsi, la comédie, plaisante par elle-même, pouvait à la rigueur se passer des plaisanteries de Hans Wurst, mais elles étaient un ingrédient indispensable du drame sérieux.

Elles servaient d'abord, nous l'avons vu, à « adoucir » l'impression. C'est ici que Hans Wurst peut faire ses farces, dit un manuscrit de Vienne². Or, c'est au moment même où le héros de la pièce transperce le tyran de son épée.

Mais Harlequin faisait plus que tempérer l'horreur d'un spectacle ; il dirigeait la conscience du spectateur, tout comme le coryphée de la tragédie athénienne, quoique ce fût par des moyens qui n'avaient rien d'attique. Quand le héros s'abandonne sans réserve à la passion et qu'il voit tout dans sa lumière qui trompe, les brocards du pitre soulignent la folie du héros.

Il faisait plus encore. La scène ne représentait guère que des grands, des heureux de la terre. C'était le spectacle qu'il fallait aux pauvres gens, aux humbles qui composaient le gros du public. Mais lui il est le peuple. Au milieu de toutes ces splendeurs qui l'éblouissent et l'amuse, il n'a point de cœur pour les infortunes des demi-dieux : elles le vengent de sa misère et de ses bassesses ; son indifférence

1. Reden-Esbeck, p. 140.

2. Karl Weiss, *die Haupt- und Staatsaktionen*, Wien, 1854, p. 75.

narquoise exerce une sorte de justice démocratique. Il va si loin dans cette insensibilité au malheur d'autrui qu'on le sent d'une autre espèce, plus voisine de l'animal. Lorsque Élisabeth meurt de son désespoir d'amour, tous les cœurs sont émus : lui, il flaire, et cherche l'âme sous la chaise¹.

L'originalité de ce théâtre étant dans la représentation même, on ne peut se faire d'après les pièces qui nous en restent une idée exacte de ce que donnaient réellement les acteurs. De Loen le dit expressément : « Ils jouaient les pièces de Molière et des autres poètes français à leur tête et avec les mots qui leur venaient aux lèvres². » Brandes nous a raconté dans ses Mémoires quelques anecdotes amusantes sur les inconvénients que l'improvisation peut avoir avec des maladroits, mais Brandes considère lui aussi l'improvisation comme l'école par excellence du vrai comédien³, et ce qui paraît étrange, Goethe lui donne raison par avance dans *Wilhelm Meister*⁴. C'est qu'il y avait toute une longue tradition qui imposait ce point de vue. L'acteur ne pouvait se résigner à n'être qu'un interprète : ceux qui l'aimaient voulaient voir en lui un créateur. Certes, l'illustre Schröder avait trop le sens de l'art pour suivre le conseil de Kurz qui lui disait : « N'apprenez rien. Ce n'est pas de l'art que de s'ingurgiter quelque chose d'étranger et de le dégorger ensuite⁵. » Mais il avait conservé à l'égard des textes une liberté de procédé qui ne serait plus permise aujourd'hui⁶. Il ne laissait bien souvent aux auteurs que le mérite d'avoir in-

1. Manuscrits de la bibliothèque royale impériale de Vienne. Cod. 13 117.

2. *Des Herrn von Loen kleine Schrifften* (cette 4^e partie a été éditée par Müller), Th. IV, p. 110.

3. Brandes, *meine Lebensgeschichte*, p. 49-51, la note. — Cf. Meyer, *F. L. Schröder*, I, p. 179.

4. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, II, ch. 9. — Cf. Klotz, *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften* (Halle, 1767-1771), Bd. 3, p. 209-210.

5. Meyer, *Schröder*, I, p. 164.

6. Meyer, *Schröder*, I, p. 92, p. 165. Lire dans le *Schröder* de Litzmann, II, p. 181-183, comme l'acteur se permet de compléter l'écrivain.

venté la situation. « Schröder, nous dit en substance Meyer, n'apprenait par cœur que les drames en vers ; pour ceux qui étaient en prose, il s'assimilait l'idée et jouait d'abondance. » Meyer nous esquisse même un tableau charmant : C'est à Hambourg en 1766¹. Schröder qui a 22 ans fréquente dans un modeste café où il y a trois jeunes filles, auxquelles il fait la cour et qui y sont sensibles, en tout bien tout honneur. Les demi-virginités étaient assez bien vues, et l'on trouvait innocentes des familiarités qui nous sembleraient excessives. Elles lui lisent le soir ses rôles ; il écoute, mais nos jeunes filles sont toutes surprises, quand leur écolier récite : ce n'est plus ce qu'il y avait dans le livre².

Les pièces étaient donc ce que les faisaient les acteurs. Avec un Grünberg le *Faust* faisait une grande, une tragique impression ; avec des acteurs sans talent, ce n'était plus qu'une pitrerie et un spectacle d'enfant. Comme en général le public ne demandait qu'à rire ou à trembler et que les moyens employés lui étaient assez indifférents, le cabotinage avait beau jeu. Pour beaucoup il était l'art tout entier. C'était

1. Meyer, *Schröder*, I, p. 151.

2. Meyer a très bien vu que Schröder devait beaucoup à ses expériences de jeune homme (I, 179). Il a passé par l'école de Kurz et il y a appris que le vrai poète, c'était le comédien. Qu'il le veuille ou non, Schröder domine la pièce et la refait à son point de vue. Le Shakspeare même qu'il apporta aux Allemands est son Shakspeare, un Shakspeare modifié par sa conception de la vie et de l'art. Meyer le reconnaît (I, 306). Il interprète moins qu'il ne crée. Les pièces qu'il jouait d'ordinaire étaient bien misérables : la représentation les transformait. Avec la pénétration du génie Schröder découvrait d'abord ce que le poète avait voulu faire, et que celui-ci l'eût fait ou non, il reprenait les intentions profondes et leur donnait leur valeur. « L'acteur, disait-il avec une modestie spirituelle, ne peut pas donner plus que le poète n'a voulu. » La vérité est que neuf fois sur dix les pièces de son repertoire n'existaient que par lui : elles étaient l'occasion qui permettait à l'acteur de déployer sa science de l'homme et de la vie. Il ne devait au prétendu poète qu'un masque ; c'est lui, le comédien, qui l'animait et en faisait une figure vivante. Le grand charme du livre de Meyer, c'est que l'on y voit à tout moment le comédien à l'œuvre, donnant la réalité à des fantômes, marquant d'un caractère précis et qui intéresse l'humanité banale des Kotzebue et des Mercier.

le cas pour l'*Arlequin bourreau* dont Brandes nous rapporte la légendaire histoire. Le traître allait être décapité, mais toute l'assistance prise de pitié crie : pardon ! il fallut bien laisser courir le coupable qui en fut quitte ce soir-là pour quelques bons coups d'étrivière. Arlequin dût les appliquer en toute conscience, car il ne trouvait pas son compte à cette miséricorde du public qui lui coupait d'avance son plus beau succès, puisque c'était lui qui faisait l'office du bourreau. Il s'avança donc sur le devant de la scène et annonça la même pièce pour le lendemain, en ajoutant : « Demain il n'y aura pas de grâce. La décapitation est en effet un chef-d'œuvre que tout le monde sera enchanté de voir¹. »

Il y avait beaucoup de bandes pour lesquelles le chef-d'œuvre d'une pièce était ainsi une exécution capitale. Mais à côté des bandes misérables il y avait des bandes de vrais artistes, il y en eut une toute au moins, car nous ne savons que bien peu de choses de la plupart des autres sociétés. C'est la troupe de Hoffmann, la compagnie privilégiée de l'électorat de Saxe et de la couronne de Pologne, la bande illustre où Mme Neuber parut pour la première fois à Leipzig et dont elle devait devenir la directrice quelques années plus tard.

Cette troupe avait eu contact avec les régions supérieures. Elle était bien vue à Braunschweig et à Blankenburg de la famille ducale qui s'intéressait au théâtre, et encourageait nos acteurs à jouer des choses de France ; elle était protégée par le poète officiel de la cour de Dresde, dont les comédiens avaient représenté le *Monde renversé* avec beaucoup d'entrain et d'esprit, mais ce n'est point à ces rencontres heureuses qu'ils devaient leur mérite éminent : ils le devaient à eux-mêmes, à leur effort consciencieux, à leur amour du théâtre.

1. Brandes, *meine Lebensgeschichte*, II, 202-203, note.

Hoffmann était un directeur excellent. Il avait le sens du public et un goût au-dessus de l'ordinaire. Ses cahiers témoignent par le choix des pièces et les corrections faites au texte traditionnel de beaucoup d'intelligence pratique et d'un coup d'œil sûr. Tous ses comédiens étaient de choix et un certain nombre avait ce que l'on pourrait appeler de la littérature. Wolfram avait étudié à Leipzig ; il traduira plus tard le *Rhadamiste et Zénobie*, de Crébillon. Michel Türpe sera un des correspondants de l'illustre Gottsched. Kohlhard, fils d'un pasteur, était une nature sérieuse, réfléchie, dévoué à son art. C'était un modèle du parfait honnête homme et l'on sait que Rabener le tenait en haute estime. Son *Charles XII*, une « Haupt-und Staats-Aktion » jouée à Dresde en 1724, suffirait à démontrer que ce n'était point toujours un plaisir grossier que l'on allait chercher au théâtre des ambulants¹. La pièce est de construction très simple et d'une allure épique. Il y court d'un bout à l'autre un grand souffle héroïque et religieux qui devait saisir les âmes et comme on l'a observé, Arlequin ne trouble point la majesté de l'impression : il est rélégué dans des intermèdes qui rompent la monotonie sans rompre l'ensemble.

Enfin, il y avait Mme Neuber. Elle avait alors 27 ans : elle était donc dans tout l'éclat de la jeunesse et disposait de tout son talent. De taille moyenne mais bien prise, avec des yeux qui éblouissaient et des cheveux d'un blond lumineux², elle avait plus que de la beauté et de la grâce féminines : elle avait un cœur viril et une âme enthousiaste. Naturellement, comme toutes les femmes de théâtre, elle a été outrageusement salie : mais dans tout ce qu'elle fait et

1, Il a été réédité par Carl Heine : *Unglückseliger Todesfall Caroli XII*. Halle, 1888.

2. Cf. Steckbrief vom Gericht zu Zwickau v. Reden-Esbeck : *Caroline Neuber*, p. 13, « von keinem sonderlichen Wachsthum, sondern schlank aufgeschossen, und ebenfalls etwas lichter Farbe... » Cf. *ibid.*, p. 282.

dans tout ce qu'elle écrit, si inconsideré que soit l'acte ou si maladroît que soit le vers, on reconnaît l'artiste dramatique à la spontanéité dû geste et à la foudroyante rapidité de l'impression. Je suis trop « huy », disait-elle. Mais malgré les soubresauts de la passion, elle retrouvait toujours l'attitude fière et le regard qui domine. Elle avait l'instinct plastique sans lequel il n'y a point de vrai comédien. Toute sa sensibilité était suspendue à un rythme.

Le jeune Gottsched qui est de nature fort sensible à l'attrait des femmes admire la Neuber dans un rôle de travesti d'une pièce alors fort à la mode, où elle jouait à la perfection quatre rôles d'étudiants, mais le public qui était naïf, plus ouvert aux impressions fortes, la préférait sans doute dans d'autres rôles où avant la tragédie l'inspiration lui faisait déjà un être glorieux¹.

Certes il y a bien du fatras et du mauvais goût dans le *Labyrinthe d'Amour*². L'action s'y entortille et s'y complique à plaisir, l'in vraisemblance la plus grossière y est de règle — mais quand la Neuber tenait le rôle de Roxane, c'est-à-dire quand une jeune femme toute rayonnante de beauté et de passion, avec une voix qui dans la prose semblait chercher naturellement le vers qui n'existait pas encore, apparaissait sur la scène étroite, le front pensif sous la couronne royale, le drame s'illuminait d'un coup tout entier et il de-

1. *Vernünfftige Tadlerinnen*, Leipzig, 1725-26, I, p. 348-351. Le passage a été écourté dans l'édition de 1748, — pour cause : Gottsched y faisait un grand éloge de König, de sa pièce le *Monde renversé*, et de ses vues sur la langue et la poésie. Il vantait aussi beaucoup le *Dresdenisch Schlendrian*, sans désigner l'auteur, mais tout le monde le connaissait. Il ne voulait pas non plus en 1747 avouer combien Mme Neuber l'avait ému ; il rougissait d'avoir trop naïvement admiré des pièces où Arlequin était un personnage essentiel. Gottsched était homme de grand mérite, mais il était étroit et rageur.

2. *Cod. Mscr. Vindob*, n° 13149. Ces manuscrits, fort bien écrits en général, avec des indications scéniques de la main de Hoffmann étaient la propriété du célèbre directeur, et il a dû en avoir grand soin, ne les laissant pas aux mains de ses acteurs ; ils sont en effet dans un état de conservation remarquable.

vait y avoir alors dans les cœurs quelque chose qui ressemblait de bien près à une émotion esthétique.

Aucune des tortures de la jalousie n'est épargnée à l'aimante Roxane. Elle connaît l'illusion qui nous leurre un instant, pour nous épuiser ensuite l'âme d'un coup ; mais jusqu'au bout elle n'a que tendresse pour l'homme de son choix et c'est sans infidélité, à son insu, que son cœur qui se fermait, doucement s'entr'ouvre à nouveau et sourit à un amour imprévu.

Roxane a une sorte de respect pour la passion dont elle souffre à en désirer mourir.

Un étranger se présente, il a assassiné ; il implore l'appui de la reine. Elle lui demande la cause de son crime. « J'aimais, lui répond-il en substance, je n'étais pas aimé, j'ai tué mon rival. »

Et elle lui donne un sauf-conduit ; car son propre cœur absout le criminel par amour.

C'est encore Mme Neuber qui jouait Emirène dans le *Crésus voluptueux*¹. Emirène est impudique et rusée : toutes ses ruses lui seront inutiles. Elle aime avec toute la folie de la chair, c'est la passion dans sa crudité physique. Cette violence même, contre laquelle elle ne peut rien, l'absout. Elle ne veut être reine que pour imposer son amour à l'homme de son désir : étant son sujet, il devra lui obéir et l'aimer.

Mais il ne l'aime point ; et la femme qui faisait horreur fait pitié maintenant, parce que toute criminelle qu'elle est, elle éprouve la plus grande souffrance qu'il soit donné à l'homme de connaître : celle qu'il y a à ne point être aimé de ce que l'on aime.

Oui, il y avait de ces soirées-là dans la boutique de Hoffmann.

Logophilus écrit aux « Tadlerinnen » qu'il a négligé les

1. Cod. Mscr. Vindob, n° 13175.

cours des professeurs pour assister aux représentations des comédiens. Il a eu bien raison. « Les pièces ne valent pas grand'chose, nous dit-il, étant dans le goût des Italiens et des Espagnols, mais les acteurs sont admirables. Ils représentent tous les états de la vie, tous les caractères avec une vérité merveilleuse. Ils ne se bornent pas à amuser, ils instruisent. Ils font une peinture si vive des erreurs et des fautes que ceux-là même qui sont coupables reconnaissent leur faiblesse..., etc. » Logophilus souhaite seulement que les comédiens veuillent bien charger un homme éclairé du soin d'épurer les pièces avec l'arrière-pensée sans doute que ce rôle de l'homme éclairé lui conviendrait parfaitement¹.

Il n'y avait pas que de l'outrecuidance dans ce rêve ambitieux.

1. Cf. *Vern. Tadel*, I, 348-351.

III

LEIPZIG

Nichts verlassen, nichts verlohren,
Wenn man dich gefunden hat,
Denn in dir, o Lindenstadt,
Wird man gleichsam neugeboren.
Bist du doch der Musen Sitz,
Fliesen doch an deinen Schwellen
Aganippens Silberquellen,
Voller Geist, Verstand und Witz.

GOTTSCHED.

Logophilus, c'était Gottsched, mais un Gottsched, dont on ne parle guère dans l'histoire littéraire, un Gottsched de 25 ans, tout plein du feu des jeunes années, presque un poète, et les « vernünftige Tadlerinnen », ses illustres amies, hélas ! ce sont des amies fictives ; elles ont aussi peu de part à l'existence que les Iris et les Amaranthes auxquelles, à l'imitation des poètes du Mercure, les disciples de Menantes envoyaient leurs adorations en madrigaux précieux. Elles sont plus intéressantes cependant : il y a plus de vraie poésie dans le rêve de la future Magnificence Universitaire que dans toute la littérature galante alors à la mode.

Les trois aimables femmes, — car elles sont trois comme les Grâces, — passent en revue toute la société du temps, et, j'en suis bien fâché pour ceux qui s'imagineraient que Gottsched était né pédant, comme d'autres naissent poètes, ces vaillantes jeunes femmes ont beaucoup de clairvoyance

et infiniment d'esprit. Elles saisissent très bien ce qui manque à cette société pour qu'elle fleurisse enfin dans une littérature et détache de soi une image faite à souhait pour le cœur.

Que voulez-vous ? Gottsched lui aussi avait été touché par le doux rayon qui venait de France¹. C'était un lecteur de Fontenelle et de Lamotte. Il sait par eux sans doute ce que la bonne société de Paris devait à l'influence féminine et il essaie d'exciter l'émulation des dames allemandes.

Les vaillantes dames ont un autre trait de caractère, qui les devrait rendre chères à tout cœur allemand : elles sont patriotes. Ce sont des bourgeoises et la bourgeoisie allemande, toute pénétrée qu'elle est par la politesse française, s'est conservée, à son insu bien souvent, une âme toute germanique².

Un état du passé semblait vouloir se rétablir : comme autrefois il y eut une langue pour les clercs, le latin, et pour le peuple un parler populaire, il y a aujourd'hui une langue pour les hautes classes qui est le français ; l'allemand n'est plus guère que la langue du peuple³. Eh bien ! la bourgeoi-

1. C'est à Leipzig que ce rayon vint le toucher. Waniek dans son excellent livre, p. 40-42, le montre très bien, ignorant d'abord, puis s'instruisant peu à peu, si bien que les *Vernünfft. Tadt.* qui commencent avec des impertinences à l'égard des Français (I, St. 5, p. 35) finissent par admettre leur supériorité et recommander leur exemple, II, St. 14, p. 105.

2. Sur les femmes allemandes au XVIII^e siècle on peut lire l'ouvrage aimable et un peu superficiel de H. v. Hanstein, *die Frauen im deutschen Geistesleben des 18 u. 19 Jh.*, 2 vol., Leipzig, 1899-1900. Gottsched a tenu les femmes en haute estime ; il a protesté contre l'exclusivisme masculin dont il voyait clairement les conséquences nuisibles. *Der Biedermann*, I, St. 27. Qu'on leur ouvre les emplois, die « Aemter » dont on les a injustement écartées. « Die Republik würde auch diesen Nutzen davon ziehen, dass die Anzahl brauchbarer und tüchtiger Leute um ein merckliches vermehrt werden würde, wenn ein grosser Theil des weiblichen Geschlechts sich auf nützliche Sachen legen möchte, welcher sich vorhin mit eitel Thorheiten beschäftigt, und von jedermann zu allem Gutem untüchtig und ungeschickt befunden worden. » Cf. I, St. 39.

3. *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften*. Leipzig, 1734, II, p. 140. Gottsched félicite M. de Steinwehr de l'élégance et de la pureté de son allemand :

Fürwahr, ein seltnes Lob
In unsrer deutschen Welt...

sie peu à peu va se sentir peuple et quand nous croirons assister à une révolte tardive du patriotisme outragé et injuste à son tour, nous assisterons en fait à une poussée de sentiment démocratique, à un joyeux et subit épanouissement d'âme populaire.

Le Patriote de Hambourg disait : « Je suis un homme né dans la Haute-Saxe et élevé à Hambourg ; mais ma patrie, c'est le monde, le monde entier n'est qu'une ville à mes yeux ; je suis le concitoyen et le parent de tous les hommes ¹. » Ainsi entre Hambourg et l'humanité il ne voit rien. Il va directement et de plain-pied de l'un à l'autre. Entre Leipzig et le reste des hommes, Gottsched a vu l'Allemagne. C'est un mérite. « C'est à peine, dira Phyllis, si nous avons conservé aujourd'hui notre nom d'Allemands ². »

Les *Vernünftige Tadelrinnen* sont de beaucoup ce que Gottsched a écrit de plus remarquable. C'est qu'elles contiennent plus qu'une pensée individuelle ; elles résument tout l'esprit de Leipzig.

Leipzig était moins peuplé que Hambourg et Francfort, moins peuplé que Dresde et Berlin ³ ; mais c'était aux yeux mêmes des étrangers la grande ville de l'Allemagne, et dès le commencement du XVIII^e siècle son centre intellectuel : le roi Victor-Amédée disait à des voyageurs allemands qui l'étaient venu voir à Turin qu'il n'y avait en Europe que trois villes qui comptassent pour la science : Paris, Londres et Leipzig ⁴.

Les habitants savaient du moins y apprécier le charme de la vie qui s'y faisait à leur sens plus douce qu'en aucun lieu

1. *Der Patriot*, I, 1. Hamburg, 1728.

2. *Vernünfft. Tadel.*, Édit. 1748, I, p. 10.

3. La ville surtout était peu étendue. Sa petitesse avait frappé Mme Gottsched qui écrit : so klein als der Ort in seiner Ringsmauer ist. *Briefe*, Königsberg u. Leipzig, 1776, I, S. 228.

4. Richard Treitschke B. Mencke. *Zur Geschichte der Geschichtswissenschaft im Anfange des XVIII. Jahrhunderts*. Leipzig, 1842.

du monde. Ils auraient volontiers répété à tout venant les paroles que l'un des plus illustres enfants de la cité, Carpzow, inscrivait un jour sur un album qu'on lui présentait : *Extra Lipsiam non est vita...*¹.

Et vraiment c'était un aimable séjour².

Ses remparts abattus avaient été transformés en promenades³. Une belle allée de tilleuls enveloppait la ville, justifiant ses poétiques noms de Lindenstadt et de Philyris. Tout Leipzig en été s'y pressait le soir vers 5 heures entre la porte des Carmes-Déchaussés et le Château. Gottsched chantera avec un enthousiasme sincère les heures qu'il a passées là avec son ami de Steinwehr, à flâner sous les beaux arbres dont les pères de la cité ornaient sa ceinture de gazon, devisant des lettres allemandes et de leur gloire qui renaissait⁴. Avant Gottsched et de Steinwehr les mêmes arbres avaient vu B. Menke, dont le nom partout connu étendait la gloire de Leipzig dans le monde, marcher sous leur ombre à pas comptés et graves, comme il convient à un membre de l'illustre famille des Menke, à un homme qui se sent montrer du doigt par les passants comme jadis son rival, l'Horace romain⁵. Ils avaient vu le vieillard se pencher vers la Pleisse dont le flot longe la promenade et sourire avec indulgence. Des gondoles élégantes y glissent au

1. Vehse, *Geschichte der d. Höfe*, Bd, 34, p. 108.

2. Parcourir Wustmann, *Leipzig durch drei Jahrhunderte, ein Atlas*, Leipzig, 1891, et du même auteur, *Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig für Alt und Jung.*, Leipzig, 1897. Lire la 88^e lettre du livre de Joh. G. Keyssler. *Neueste Reise durch Deutschland, Böhmen, etc.*, 1740-1741, Bd. II, p. 1107-1116.

3. *Leipzig und seine Universität vor 100 Jahren*, 1879, p. 83, u. f.

4. *Der deutschen Gesellschaft in L. Eigene Schriften*, II, Leipzig, 1734, p. 141. Herrn Prof. Gottscheds Gedichte au Herrn M. von Steinwehr.

5. Lire sur B. Menke dans les écrits cités à la note précédente, I (2^e éd., 1742), la poésie de M. Ad. B. Pantke auf H. Hofraths Menckens 1729 niedergelegtes Rektorat, p. 153-161. Il est la gloire de Leipzig. Cf. dans le même recueil mais II, p. 151-170, M. Stübners Gedächtnisrede auf Herrn Hofrath Mencken.

son des cors et des hautbois ; elles vont emporter la jeunesse à travers les grands arbres et les prairies du Rosenthal¹ jusque dans les villages voisins, où les gâteaux sont excellents et où l'on boit de la bière de Merseburg et de Wurzen ; mais elles ne l'emporteront pas toute. Des étudiants dont la bourse est à sec ou l'âme plus poétique sont restés là, assis sur les balustrades, les yeux absorbés par un spectacle à faire oublier bières et gâteaux : ils regardent défiler par groupes jaseurs les beautés de Leipzig avec leur grâce coquette et leur pâleur exquise². Le sexe n'était pas une des moindres gloires de Leipzig³. C'était sous les tilleuls, nous dit Günther, qui s'y connaît, que fleurissaient les roses que le poète eût aimé à cueillir. Mais, hélas ! elles ne fleurissaient point pour lui, et ce fut un autre qui cueillit la plus belle⁴. Ce fut un fils de pasteur, venu de la Courlande lointaine et qui n'avait pour le recommander que ses vers et sa bonne mine, qui attendrit le cœur de cette belle patricienne, que vous voyez passer si fièrement modeste dans son élégance discrète : le panier n'est pas encore venu compasser l'attitude ; elle se meut avec souplesse et ses cheveux sont arrangés avec une grâce négligente, comme on fait à Paris depuis que la fontange n'est plus de mode. C'est la fille du bourgmestre de Leipzig, aujourd'hui Mme de Besser. Comme au temps de « la douce pensée » il chanta, elle aima.

Elle se rend vers quelqu'un de ces jardins qui commencent à se dessiner au delà de la Pleisse et qui sont le rendez-vous

1. Zachariä (Fr.-W.), *der Renommist*, Kürschner, D.-N.-L., Bd. 44, p. 319. Sur le Rosenthal l'article intéressant de Wustmann, *aus Leipzigs Vergangenheit*, Leipzig, 1885, p. 382-426.

2. *Leipzig und seine Universität vor hundert Jahren*, Leipzig, 1879, S. 9.

3. De Loen lui aussi admire les filles de la Saxe. *Kleine Schriften* I, 3, p. 41.

4. Vehse, I, 34, p. 113. Cf. Günther, *Gedichte* Tittmann, p. 47.

An Rosen such ich mein Vergnügen
An Rosen, die wir bei den Linden
Sonst nirgends leicht so reizend finden.

du beau monde. Elle va y retrouver quelque société amie et goûter la liqueur nouvelle que Paris a mise en vogue, le café¹. On comptera déjà sept cafés à Leipzig en 1725 ; mais ce n'est pas dans une salle fermée que la liqueur a tout son arôme, c'est en plein air, dans un jardin². Regardez comme celui-ci, devant vous, déploie en éventail ses cadres réguliers aux proportions architecturales. Il est tout plein de fleurs et de verdure, de blanches statues et de frais jets d'eau. C'est le jardin d'Apel. Le terrain a été donné à Mme Apel par l'Électeur-Roi ; il la voulait remercier de sa délicieuse hospitalité, car Auguste le Fort descend chez le bourgeois Apel, quand il vient à Leipzig³. Du terrain donné par le prince, Apel a fait un magnifique jardin pour ses compatriotes. Bose, un riche manufacturier, avait eu avant lui l'idée de réunir ainsi sur quelques arpents de terre toutes les merveilles de la nature et toutes les merveilles de l'art ; puis, il avait ouvert à tous le domaine enchanté⁴. Plus d'une fois Günther était venu errer dans ces parterres, enviant les abeilles qui y butinaient au pied des statues, lui dont ce devait être la destinée de voir les autres butiner et de n'avoir des choses que leur parfum.

Peu à peu la ville s'entourera d'un cercle de jardins, qui ne se rompra que sur un point, à l'Ouest, comme une cein-

1. Joh. Chr. Löschenkohl, *Sammlung einiger Uebungsreden, welche... in der vormittägigen Rednergesellschaft sind gehalten worden*, Leipzig, 1743. Lire « Quistorps Rede von den Kaffeehäusern », prolixe, mais plein de détails intéressants.

2. Dans les comédies de Gellert, c'est dans les jardins que l'on boit le café — c'était aussi dans les jardins que les dames le humaient en attendant les « Musen-söhne », dans la comédie de Picander « der academische Schlendrian ».

3. Vehse, Bd. 34, p. 103-104. Cf. La Martinière-Wolff, VI, p. 1642.

4. Vehse, *ibid.*, p. 103, la Martinière-Wolff, VI, p. 1642. Keyssler, *Reise*, II, p. 1013. Cf. Günther, ed. Tittmann, p. 48.

O dürft'ich mir bei einer Rose
Wie Bienen Honig naschen gehn,
Ich liesse wahrlich unserm Bose
Den schön- und theuren Garten

ture qui se dénoue. La ville elle-même était digne de son enceinte. Ses rues étaient propres et bien éclairées¹. Leipzig, comme dit Zachariä, élevait haut dans l'air ses toits orgueilleux, ce qui veut dire en prose qu'il y avait des édifices de trois à cinq étages². D'espace en espace, des demeures plus modestes interrompraient sans doute la file superbe : mais jusque dans les mesures les habitants montraient du goût et un certain sens de l'art. Le « *dottore Gemelli Careri* », qui visita Leipzig à la fin du xvii^e siècle, a deux admirations, l'une pour les belles dames de Leipzig et l'autre pour la régularité et la symétrie des habitations³. C'étaient des constructions en bois, comme à Dresde, mais elles ont un tout autre aspect. Au commencement du xviii^e siècle, on se met à bâtir avec des pierres de taille. On veut avoir à l'intérieur tout le luxe et toutes les commodités possibles et en imposer au dehors. La vie du bourgeois de Paris étant un idéal pour le bourgeois de Leipzig, il édifie son hôtel à l'instar des grands hôtels parisiens⁴. Leipzig devient un Paris,

1. K. von Biedermann, *D. im XVIII. Jh.*, I, p. 365-364. Cf. La Martinière-Wolff, VI, p. 1642-1643.

2. Fr.-W. Zachariä, *der Renommist*. Kürschner, *D.-N.-L.*, Bd. 44, p. 265, vers 57.

3. Vehse, Bd. 34, p. 101-102.

4. Ceci n'est pas vrai sans réserve, du moins sans explication (Cf. Wustmann, *aus Leipzigs Vergangenheit*). À côté des influences françaises on en peut signaler d'autres. L'Italie et la Hollande ont fourni des modèles et des artistes. L'architecture bourgeoise à Leipzig suivant Wustmann (*op. c. aus der Baugeschichte Leipzigs*, p. 27) aurait même ses origines principales à Leyden et dans les grandes villes marchandes des Pays-Bas. Il est difficile de faire ainsi le départ entre des impulsions qui se mêlent et des styles qui se croisent. On parlait couramment à Leipzig « *von französisch-holländischen Geschmack* » et le Rococo était à la mode partout, aussi bien en France qu'en Italie. Ce qui est important ici et ce qu'il faut retenir avant tout, ce qui se rapporte à une influence plus haute, à l'influence morale venue de France et de l'esprit qui y régnait, c'est le fait que le bourgeois allemand songe à la fin du xviii^e siècle, pendant la plus grande partie du xviii^e, à se bâtir des maisons commodées, et qui aient belle apparence. On veut vivre heureux et l'on a l'orgueil de son bonheur (*Ibidem*, p. 22-23). « *Die kleinen, engen Zimmer, die gedrückten Stockwerke, die niedrigen Fenster und Thüren, mit denen man noch im xvii. Jh. an Fürstenhöfen wie in Bürgerhäusern sich beholfen hatte,*

moindre mais non moins aimable et tout aussi fier de lui-même. « Romanus, Koch et les Hohenthal, écrira Kreuchauf en 1763, se sont élevés avec leurs maisons des monuments éternels », et il énumère avec une émotion reconnaissante tout ce que ces hommes ont fait pour la ville heureuse. On dirait un Grec parlant de la cité qui lui est chère ¹.

werden durch weitere, höhere, hellere und lustigere Räume mit hohen Fenstern und Thüren verdrängt » (*Ibid.*, p. 27). Plus loin, p. 29, Wustmann cite un passage caractéristique de « Iccanders Beschreibung von Leipzig vom Jahre 1725 ». Iccander prétend, « es sei in Leipzig keine Strasse zu finden, allwo nicht sechs, acht und zehn Häuser anzutreffen, welche bei Passagiers wegen ihrer Strucktur eine Werwunderung kausiren, wie denn auch sogar viele italiänische, französische und audere Baumeister nach Leipzig kommen, nach solchen Kunstgebäuden sich umzusehen und deren Reize sich bekannt zu machen... »

L'architecture bourgeoise, à Leipzig, dériverait, suivant Wustmann, des enseignements de Goldmann. (N. Goldmann, *Anweisung zu der Civil-Baukunst, vermehrt von Leonhard Chr. Sturm Braunschweig 1699*). Mais Goldmann avait-il donc des vues bien originales et que l'on pût appeler proprement hollandaises ? Je crois qu'il accepte avec des modifications de détail les idées courantes, et que ce qu'il veut avant tout, c'est que l'on cesse de prendre pour des maîtres les aventuriers italiens que leurs compatriotes même traitent d'ignorants, p. 7.

Le livre qui avait été composé avant 1665 parut à la fin du siècle, 1696, avec les commentaires de Léonhard Christ. Sturm. On peut voir les progrès de l'influence française dans les *Anmerkungen* dont Sturm enrichit le livre de Goldmann. Goldmann s'était borné à féliciter les Français de s'être mis enfin avec les Hollandais à l'école des Italiens dont il reconnaît la supériorité, sans envie, puisqu'elle est un don de Dieu. Sturm qui en cette même année 1699 ira à Paris pour compléter ses études ne recommande guère à l'étudiant architecte que des livres français, Perrault, de Chambray, Daviler, Blondel, le Pautre, Marot.

Sturm veut que l'architecture ne se borne pas à être correcte ; il faut qu'elle plaise. Elle doit, c'est le titre même, « nach dem heutigen Gusto angenehm heraus kommen ». Or la manière qui plaisait, c'était en architecture comme dans les lettres, comme pour les habits, la manière française. On peut en gémir, le brave Sturm en gémissait déjà, mais le goût était aux choses de France. « Weil unter uns nichts vor gut gehalten wird, wenn es nicht nach Frankreich schmecket », dit-il p. 76 avec une mélancolie résignée.

Quand il s'agit de ce qui est plus important pour la vie bourgeoise que l'extérieur de la maison, à savoir de son arrangement intérieur, ce qu'il appelle « die Auszierung der Gemächer ». Sturm avoue que « die Französische Art » est le style que l'on préfère en général, et il ajoute : nicht ohne Billigkeit, p. 157. La manière hollandaise n'a guère d'emploi que pour les Garten-Häuser, p. 158.

1. *Kreuchauffs Schriften, Leipziger Neudrucke* Wustmann, p. 22-24.

C'est que l'or affluait à Leipzig. Trois fois par an les foires le lui apportaient de l'extrême Nord et du fond même de l'Orient¹. Tous les produits de l'industrie saxonne se concentraient dans ses murs et l'on venait les y chercher. Les métaux précieux, les couleurs, les toiles, les lainages, les soieries, les dentelles, les porcelaines, se vendaient en abondance et à bon prix. — Gottsched, dans le Biedermann, nous détaille avec une complaisance admirative tous ces trésors qui s'entassaient dans les « Gewölbe » de la Peterstrasse ou que l'on étalait dans la cour d'Auerbach, et il met un orgueil de bourgeois qui sait le pouvoir et le prix de l'argent à faire ressortir les avantages que cette activité commerciale procure au pays tout entier. L'or a mille et mille canaux pour se répandre aux points les plus divers². Il n'y a pas que le marchand qui profite du flot doré ; mais tout le monde y puise : les petits dont le pain est assuré par le travail qui ne s'arrête point ; les grands, la noblesse, qui ont besoin de l'escarcelle et souvent des filles de la roture ; la Majesté elle-même. N'a-t-elle pas dans sa bonne ville une source intarissable de revenus ? C'est le commerce de Leipzig, aurait-il pu dire, qui vaut à l'électeur de Saxe sa couronne de roi, c'est lui qui fait d'Auguste un des plus puissants et des plus riches entre tous les princes de l'Allemagne³.

« Marchandise, s'écriera Gottsched en 1737, le monde te sert, bien qu'il semble que ce soit toi la servante. Où tu ne fleuris pas, un état est en mauvais point⁴. »

Ce n'est pas d'une poésie très rare, mais le sentiment de fierté qui respire dans ses vers si gauches qu'ils soient est rare en ce siècle où la bourgeoisie est si prompte à courber l'é-

1. Sur les foires lire La Martinière-Wolff, VI, p. 1657-1658. Cf. Savary, *Dictionnaire du Commerce*, V, p. 387.

2. Der Biedermann, Th. I, St. 36, p. 147.

3. Keyssler *Reise*, II, p. 1113. « Ueberhaupt soll die Stadt Leipzig ihrem Landesherren bei 400 tausend Reichsthaler einbringen. »

4. *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Kantaten*, Leipzig, 1738, p. 383.

chine. A Leipzig après tout on avait moins souvent l'occasion de le faire. On était riche et l'on était chez soi. Au delà d'un marchand l'homme de Leipzig en temps ordinaire ne voyait rien ; à côté, il voyait le professeur. Des marchands et des professeurs, c'est là toute l'aristocratie de la ville. Les autres, les nobles, les princes, on ne les aperçoit que de loin et par accident. « Une femme de marchand et un docteur sont des autorités à Leipzig » dira Klotz avec un certain dépit de valet, habitué à l'humiliation et qui la regrette¹. Il n'y a point à Leipzig comme à Francfort de patriciat nobiliaire qui tienne la bourgeoisie au second rang ; Leipzig n'a rien qui équivaille aux maisons de Limburg et de Frauenstein. Il ne s'y est point formé non plus comme à Hambourg une sorte de ploutocratie qui, si l'on en croit Borkenstein et le Patriote, était trop ignorante et trop grossière pour avoir de l'argent autre chose que l'insolence qu'il permet et la corruption qu'il facilite ; mais lentement, sous l'action continue d'influences multiples qu'il serait difficile de préciser, il s'était constitué dans la charmante ville une véritable élite de bourgeoisie, curieuse de vie aimable et sérieuse, d'élégance et de saine raison, et dont la principale ambition était de donner à la cité ce qui rendait Paris si cher à Voltaire « cette foule de secours toujours prompts, toujours ouverts, pour toutes les sciences, pour tous les arts, les goûts et les besoins ». Elle y réussira. Kreuchauf nous le dira dans l'opuscule que nous citions plus haut et le Térence de Leipzig, le poète-professeur Clodius, célébrera avec attendrissement « l'union fraternelle du commerce et du goût qui la main dans la main jouissent du bonheur d'être aimés². »

1. *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*, III, p. 223. Le *Richard III* a été remplacé par le *Kaffeehaus* sur la demande de « hohe Personen ». « Man muss wissen, ajoute Klotz, dass in Leipzig ein paar Kaufmannsweiber und ein Doctor Juris hohe Personen heissen ».

2. Kreuchauf-Wustmann, *Zuschrift an Herrn G. Winkler*, p. 9.

L'Université mettait une lumière sur toute cette prospérité intelligente. Ce n'est pas qu'elle eût sur les autres académies une supériorité incontestée de science et de mérite. Il y avait des esprits éminents ailleurs qu'à Leipzig, et à Leipzig même, il y avait, parmi les professeurs les plus connus et notamment parmi les théologiens, beaucoup d'esprits à courte vue, peu favorables aux idées qui semblaient vouloir renouveler les âmes. Thomasius avait été chassé à la joie de plus d'un collègue. Le clergé saxon était intolérant et avait un grand pouvoir¹. Mais il n'y avait pas de ville peut-être où le patriciat universitaire, en dépit de toutes les circonstances fâcheuses, fût aussi respecté et eût autant de crédit. C'étaient de grands noms que ceux des Menke, des Carpzwow, Maskow, et ils étaient puissants tout autant par le rang qu'ils tenaient dans la société que par celui qu'ils s'étaient fait dans la science². L'Université n'était point isolée³. Il y avait toute sorte d'institutions qui s'appuyaient à elles et l'appuyaient : il y avait des sociétés littéraires, scientifiques, qui avaient du renom ; il y avait le commerce de la librairie qui déployait autour d'elle une activité intellectuelle tout à fait remarquable et dont elle tirait avantage ; il y avait les journaux de Menke qui exerçaient une censure perpétuelle sur tous les travaux de l'intelligence et mettaient Leipzig en relation avec le monde entier ; il y avait aussi cette bohème littéraire dont nous signalions l'existence et qui, à plus ou moins de distance du centre, s'agitait toujours en somme dans l'orbe de l'Université.

1. Gottsched eut souvent maille à partir avec cette intolérance. Cf. Waniek, p. 28-30. La querelle de l'« Homeletik » est aussi fort amusante. Gottsched n'avait pas plus l'étoffe d'un martyr que celle d'un poète. Waniek, 283-287. Voir également la correspondance. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 1885, p. 17-26 et 37-50.

2. Cf. R. Treitschke, *B. Mencke*, p. 16.

3. Sur l'Université, La Martinière-Wolff, VI, 1646-1648, et surtout les livres cités plus haut.

Enfin et surtout il y avait cette chose qui ne se peut définir, qui est partout et qu'on ne peut fixer nulle part, qui est comme l'atmosphère, sensible en tout lieu et en tout lieu insaisissable, un esprit, un esprit léger et plein de nonchaloir, comme le dialecte même que l'on parlait à cette époque, sautillant et paresseux, l'esprit de Leipzig. C'est lui qui s'insinuait en tout, corrigeant tout, ramenant tout à sa juste mesure. Leipzig était une ville spirituelle. Son Université s'en ressentait. Dès l'abord Mme Gottsched fut ravie de cet esprit charmant¹. Elle admire les beaux jardins qui rapportent moins aux propriétaires qu'aux jardiniers, les belles églises où il y a d'excellents prédicateurs, mais ce qui la séduit, elle qui vient du Nord, où l'on ne savait pas encore porter la vie avec aisance, c'est l'esprit même des habitants. Ce que l'on dit des populations françaises, elle le dit de sa ville adoptive. Les petites gens même participent de la bonne éducation et de la politesse des bourgeois : dans toutes les classes on est affable, gai, souriant. C'est une bonne humeur générale, une amabilité universelle. On sent qu'on est dans un climat particulier. Si une aube nouvelle paraît, il n'y aura que de la joie pour en saluer la venue. Tout le monde est prêt à l'accueil, attend et sourit.

C'est une puissance que le charme et Leipzig exerçait vraiment un charme. La noblesse si tracassière, si arrogante en Saxe, ne savait pas y résister². Un beau jour on était pris par l'attrait de la ville bourgeoise, et on ne la pouvait plus quitter. Le duc Albert de Saxe vient s'y établir en 1692. Manteuffel y fixera son séjour à partir de 1740³. Après

1. Frau Prof. Gottsched, *Briefe*, I, p. 228. Dans une lettre du 25 juillet 1735 qui complète la précédente, elle dit à la baronne de F... « die Leipziger sind sehr bescheidene, gesittete Leute, alle bis auf die geringste Art Menschen besitzen ein ich weiss nicht was das man an andern Orten nicht findet und nur den Sachsen eigen seyn soll ».

Cf. La Martinière-Wolff, VI, p. 1640.

2. Vehse, Bd, 34, p. 122-123.

3. Vehse, Bd, 34, p. 108-109.

l'esclavage de la cour on voulait jouir enfin de sa liberté dans une demi-retraite qui affranchissait sans détacher. Il n'y a point de spectacle plus doux pour un épicurien, las des vanités et des tracas, que de voir circuler autour de lui une existence facile, avenante, telle qu'était celle de Leipzig, et l'on aimait aussi à se laisser de temps en temps, à son heure et à son gré, emporter à ce flot léger qui passait dans un rayon. Les patriciens avaient des égards pour cette noblesse dont la présence les flattait, et nulle jalousie. Comment auraient-ils pu être jaloux ? Ils savaient bien que cette grandeur ne leur était point inaccessible¹. Ils n'avaient qu'à regarder la belle maison construite par un des leurs, Hohmann, un fils d'artisan qui maintenant était « Edler Panner von Hohental » et faisait souche de gentilshommes. Burkhardt Menke, l'honneur de l'académie et une des vanités de Leipzig saluait en poète dans un élan d'orgueil patriotique cette noblesse de choix dont le Frédéric des Saxons, l'Auguste des Sarmates, ornait son trône fortuné : c'est la nature elle-même qui avait réuni en elle ce qu'il y avait de bon, de vertueux, de brave, et de galant². Si l'on veut bien réfléchir et se rappeler que c'était ce même Menke qui protégeait les littérateurs pauvres, leur témoignant tant d'active bonté qu'il n'y avait pas de fils des Muses, nous dit un poète, qui ne sentit battre pour lui dans la poitrine de Menke un cœur vraiment paternel, on reconnaîtra que l'air de Leipzig avait une vertu singulière, qu'il élargissait les âmes, et les mûrissait

1. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, p. 18. — Lire dans les Discours de Gottsched (*Gottscheds Gesammelte Reden*, Leipzig, 1749) Ruhmvolles Andenken des Herrn Grafen von Manteufel, 384-406. Le comte accueillait les savants et tous ceux qui aimaient les lettres. Mécène intelligent, qui se faisait disciple, il les écoutait avec respect et leur soumettait ses travaux. Son exemple fut une leçon pour la noblesse. « Man kann daher auch einigermaßen sagen, dass seit der Zeit dieser verehrungswürdige Graf hier in Leipzig seinen Aufenthalt gehabt, die Anzahl des vornehmen Adels sich fast jährlich verstärkt hat, p. 399.

2. *Philanders von der Linde Ernsthafte Gedichte*, Leipzig, 1706, p. 102. Die Zierde des Adels.

pour de bonnes et libérales pensées¹. Les sommets y étaient modestes, si l'on veut, mais il y avait déjà de la sérénité au faite.

Et il y avait de la joie partout². La vie de ces braves gens était une fête perpétuelle ; tantôt c'étaient les pêcheurs avec leurs joutes, tantôt c'était un tir à l'oiseau dans la prairie, les réceptions des princes, les cérémonies universitaires, les tournées dans les villages, les promenades aux flambeaux, et surtout, c'étaient les foires. Les foires n'amenaient pas que des Arméniens et des Juifs, mais des gens qui voulaient s'amuser, et d'autres qui prétendaient les amuser. Elles étaient même une occasion très appréciée de vie demi-mondaine et joyeuse. La ville de la richesse et de la science devenait alors la ville de la gaieté et du plaisir. La noblesse de l'Allemagne du Nord semble avoir été tout spécialement friande de ces délices de grande ville³. Leipzig se transformait en effet pour quelques semaines en une grande ville. Décidément c'était une cité heureuse que l'Athènes de la Pleisse ! Elle n'avait point d'ordinaire les embarras des grosses agglomérations humaines et trois fois l'an elle en avait tous les avantages. De même encore, elle n'était point une résidence, mais elle avait souvent la visite de son prince et de la cour qui voulaient avoir eux aussi leur part de toute cette gaieté

1. *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften*, I (2 éd.), p. 159. Ces fils des Muses ce sont des étudiants, mais ces étudiants, ce sont tous plus ou moins des apprentis poètes. Cf. Günther, *Gedichte* Breslau u. Leipzig, 1751, p. 737-740. Als Herr D. J. B. Mencke zum 4ten Mal rector magnificus in Leipzig wurde.

2. « Angenehm ist es, wenn man im Sommer und im Frühjahr auf den Strassen geht, und die vielen Nachtigallen schlagen hört, die sehr häufig vor den Feustern hangen ». *Leipzig vor hundert Jahren* — p. 78.

3. Vehse, Bd. 34, p. 102. Cf. La Martinière-Wolff, VI, 1655-1656. La Martinière-Wolff renvoie à un ouvrage de Halander oder Haegius, *die Unschätzbarekeit des galanten Leipzig und sonderlich des Auerbachischen Hofes*. Les choses en 1785 n'avaient pas changé. L'article des « Ephemeriden » est très net sur ce point, I, 90. Description des plaisirs de la foire. *Ephemeriden der Literatur und des Theaters*, Berlin, 1785, I, 369 370.

bourgeoise. L'Electeur semble avoir été très attaché à Leipzig. Il était bon enfant et se plaisait parmi ce peuple bon enfant dont l'amabilité et la bourse n'étaient jamais taries. Cela le changeait un peu de ses courtisans. On le recevait et *il recevait*, eût dit un poète burlesque. Mais le poète burlesque du temps, le « Deutschfranzos ». G.-Ch. Toucement savait trop ce que l'on doit à la Majesté pour risquer un pareil calembour¹. Il nous a laissé une description comique et fort vivante de l'accueil que l'on fit au roi en 1714 au printemps, quand il vint à l'occasion de son anniversaire de naissance. C'est un déploiement inouï de toutes sortes de plaisirs, mascarades, danses, joutes, beuveries, défilés de musiciens, feux de joie : une affiche de fête nationale mise en vers et dans quels vers ! mon Dieu ! C'est une cataracte, c'est un déluge qui n'ont rien de cristallin. Un trait frappe pourtant parmi ces développements impitoyables : c'est l'attitude du roi parfaitement heureux et tout à l'aise au milieu de l'exultation populaire : il laisse couler à flots la bière et l'argent, mais c'est envers les étudiants que Sa Majesté est tout particulièrement gracieuse : Vous mes chers fils, leur dit-il...

Le roi était galant : il savait que cette familiarité qui lui était naturelle allait au cœur de la cité, et c'était de l'esprit, du meilleur même que d'en faire cet usage bienveillant à l'égard d'une jeunesse dont Leipzig était fière et qu'elle aimait. Cette jeunesse lui faisait honneur, comme le printemps fait honneur à l'année, tous dans l'aimable ville ayant contribué à la faire ce qu'elle était.

Gottsched se demande dans le *Biedermann* d'où vient le grand nombre d'alouettes qu'il y a dans la campagne de Leipzig : où la forêt s'arrête, il n'y a pas un brin d'herbe qui ne serve à l'abri d'une chanteuse². Il eût été moins embar-

1. Jean Chrétien Toucement, *des deutsch-franzos Schriften*, Nürnbergk, 2 Aufl. 1777, 2 Bd, I, p. 191-199.

2. *Der Biedermann*, 1728, Th. I, 109, St. 28.

rassési si on lui eût demandé pourquoi ce grand nombre d'étudiants ; il aurait répondu : C'est que l'Université offre tout à souhait pour les jeunes gens.

Il se fût trompé. Ce qui les attirait, c'était le bon renom de Leipzig qui passait pour la meilleure école de politesse qu'il y eût au monde¹. La ville les séduisait tout autant que l'Université. Les habitants étaient à leurs yeux d'aussi bons maîtres que des professeurs. Ils vivaient à part dans les autres villes ; à Leipzig, ils se mêlaient à la société et apprenaient comme il faut s'y conduire. Le Paris de la Pleisse savait former ses gens tout comme le grand Paris, son modèle. Dans la pièce où Mme Neuber jouait coup sur coup en travesti quatre personnages d'étudiants, l'étudiant de Leipzig s'appelle « Zu allem Gut² ». On connaît le poème si spirituel de Zachariä, *le Renommist*. Le rude Raufbold qui vient d'Iéna, et qui toujours en botte et en veste courte, le linge sale et la mine provocante, frotte si volontiers de la rapière sur le pavé, quand passe un visage qui lui déplaît, est séduit, pris, conquis par la beauté de Selinde. Il l'a vue passer sur la promenade, dans un carrosse ouvert : c'est une vision qui ne quittera plus ses yeux. Adieu la bière, et le tabac et les orgies, et les hurlements nocturnes à réveiller toute une ville en sursaut !... il livrera même sa tête hirsute à un coiffeur français : M. Legrand, — hélas ! le barbare sera évincé par le galant Sylvain qui sait être brave au besoin, et il lui faudra s'enfuir à Halle, pour y cacher sa double défaite de bretteur et d'amant.

Il y avait beaucoup de sérieux dans cette jeunesse aimable. Elle était sensible aux arts délicats qui faisaient la gloire

1. « Das galante Leipzig », c'était pour la charmante ville dans toute l'Allemagne une appellation fixe comme une épithète homérique. On sait combien le père de Goethe tenait à ce que son fils y étudiât.

2. « Zu allem gut » — c'est une germanisation et une nuance de « galant » — « qui a de l'entregent ».

de la France et dont l'influence de proche en proche s'étendait par le monde, amenant une révolution générale dans les mœurs et les esprits. Le père de ce Sylvain a été lui-même étudiant à Leipzig. Il y a applaudi aux premiers succès de Mme Neuber et de Kohlhardt ; il a négligé les cours pour le théâtre — comme Logophilus — ; il y a un cours pourtant qu'il n'a pas négligé, ce sont les leçons de Menke sur la poésie.

Il fait partie de la Société « Philoteutonica poetica » que préside Menke¹. Tenez, c'est lui que vous voyez là-bas, habillé en jeune homme de la noblesse, à la dernière mode parisienne de 1717. Il vient de traverser le « Muhmenplatz » où les futures beautés de Leipzig se promènent dans les bras de leurs nourrices : il avait hâte de gagner les parties solitaires de la promenade, où l'allée est aussi belle et où l'on a moins à souffrir de la poussière et des importuns. On l'accoste. Est-ce un fâcheux ? C'est un étudiant pauvrement et proprement vêtu : comme lui, c'est un disciple de Menke et un ami de la poésie nationale. Il y a un lien commun entre ce riche et ce pauvre que tout semblait devoir séparer : dès qu'il est question de la Muse germanique, ils se sentent tous deux Allemands. Les nouvelles qu'apporte le jeune homme lui servent d'excuse. Il s'est fait une révolution dans leur société aimée. Clodius, son secrétaire, a fait un coup d'état. Clodius voulait être poète : or il réussissait dans le vers latin, mais le vers national lui restait rebelle. « C'est que je n'ai point assez lu », se dit-il ; il ne connaissait en fait de livre allemand que l'Agrippina de Lohenstein. Ce n'est vraiment pas assez. Nécessité est mère d'industrie et l'embarras lui suggéra une pensée ingénieuse. Il avait l'argent des collectes faites aux réunions : avec cet argent il entre chez un

1. Ernst Kroker, Gottscheds Austritt aus der deutschen Gesellschaft dans les *Mitteilungen der deutschen Gesellschaft in Leipzig*, IX, 9-11. L'histoire est racontée par Clodius lui-même en un latin très spirituel.

libraire, achète des livres dont je vous épargnerai l'énumération et tout fier de son exploit, il va trouver les camarades à l'Ange Bleu qui leur tenait lieu de fontaine Castalie et là, il leur étale ses trésors. On les feuillète avec curiosité; mais quand on apprend à quel prix ils ont été acquis, c'est un tolle presque général. Ce n'est point à cet usage qu'on avait destiné l'argent, mais à des banquets, au vin surtout qui les égaie. Deux ou trois au plus — dont notre jeune homme — approuvent l'audacieux; les autres, indignés, s'en vont trouver le Recteur de l'Académie, qui, au grand étonnement de nos étourdis, approuve, lui aussi, et même justifie son approbation d'une façon bien spirituelle sans doute, car nos deux jeunes gens rient beaucoup en se séparant, pour aller chacun de son côté faire la chasse aux rimes et aux images. « Je suis d'avis, a déclaré le grave personnage, qu'une bibliothèque vaut mieux pour une assemblée littéraire qu'un cellier bien garni : poetando, non potando fiunt Marones. »

Cette floraison d'intelligence et de vie aimable dans la cité bourgeoise était due à des concours et à des complexités infinies de coïncidences et de hasards; toute fleur vivante doit son éclat à d'inextricables fouillis de racines et chaque racine a des radicules que l'on ne peut séparer ni compter. Mais il est certain que de ces innombrables causes pas une n'eût développé sa fécondité, si Leipzig n'eût eu ce bonheur négatif, de n'être point le séjour habituel du prince; le soleil princier tuait tout ce que la destinée jetait dans sa lumière. Artificiel lui-même, il stérilisait les sèves naturelles et pour vivre près de lui, la première condition c'était de n'avoir point en soi de source de vie. On a répété bien souvent les vers de Schiller, accusant les princes de leur indifférence pour les lettres allemandes. C'était ce qu'ils pouvaient faire de mieux¹. C'est au cœur des bourgeois que la

1. Naturellement il y a des réserves à faire. — Il y eut parmi les princes de

pensée allemande s'était réfugiée : c'est d'une cité bourgeoise que devait partir le premier branle qui décida de tout. La plupart des princes ne songeaient qu'à leur plaisir ; ceux même qui ménageaient leur peuple ne le faisaient que dans un intérêt politique : aucun n'avait de tendresse pour l'âme populaire. Il y a un mouvement que leur majesté, grande ou petite, ignorait : ils ne savaient pas se pencher ou plutôt ils ne savaient le faire que devant l'étranger. Versailles les hypnotisait. De la gloire du grand roi et de la débauche du régent ils se faisaient un idéal simpliste et grossier qui n'était que trop à leur portée ; ils croyaient avoir atteint leur modèle, quand ils l'avaient bien et dûment parodié. Leur cour n'était point l'élite d'une nation : à côté de la cour, il n'y avait point de ville dont l'influence réagît sur l'entourage même du prince. Paris pénètre Versailles et Paris est imprégné de la substance même du pays. A Dresde, il n'y a qu'Auguste et ses favoris. Les villes où résidaient les souverains étaient en somme de petites villes¹. En 1721, Berlin

très nobles figures. La maison de Braunschweig a produit plus d'un maître libéral, vraiment éclairé. Elle mérite bien l'éloge que lui décerne Abt avec une émotion reconnaissante (*Das Leben Albrechtes Heinrichs von Braunschweig*. Cf. *Bibl. der sch. W.*, VIII, 112). Le maniaque qui achète ou enlève partout des géants pour en faire des grenadiers avait un cœur de roi : avec une volonté héroïque, il fonde la Prusse et prépare Frédéric. Il mourut dans une sorte d'extase, ayant compris enfin ce que c'était que ce fils qu'il avait traité si durement. Mais entre le mieux intentionné des princes et son peuple il y avait toujours un voile, qui ne se laissait pas écarter : on n'avait de l'un et de l'autre côté de ce voile ni le même horizon, ni le même rêve.

De tous ces princes celui qui s'est peut-être le plus rapproché de l'âme populaire, c'est le mari de Anna Luise Föse, le vieux Dessauer. Ce n'était pas qu'un batailleur. Son peuple, sa ville, les siens, semblent avec son Dieu avoir été toujours présents à son esprit, fruste comme celui des simples et des héros. La parole était dure, le regard effrayait, mais le cœur était bon, sans préjugés. C'est un des plus beaux types de l'homme allemand. Cf. Varnhagen von Ense, *Biographische Denkmale*, Bd. II.

1. Il n'y avait pas dans l'Allemagne du XVIII^e siècle de grandes villes dans le sens que nous attachons à ce mot. Leipzig compte de 30 à 36 mille habitants. Il y en a à peu près le même nombre à Francfort. — Berlin, en 1777, avait 140 719 habitants (Nicolai, *Beschreibung Berlins*, 1779), en 1661, il n'y en avait

comptait 60 000 habitants. Dresde en avait à peu près le même nombre. La résidence n'était donc à vrai dire qu'une extension de la cour : qui entraît dans le cercle marqué prenait une autre âme ; il cessait d'être ce que la naissance l'avait fait, il devenait un être spécial qui n'avait plus d'attaches vives avec le reste du peuple. Il intriguait, il menaçait, il pillait.

C'est que l'on accourait à la ville d'élection comme à une source toujours ouverte, où l'on pourrait puiser l'or à pleines mains. Les nobles y étaient attirés par l'espoir de la faveur : il en venait de tous les coins du monde, de France et d'Italie, toujours les bienvenus ; quand ils payaient de bonne mine, on ne songeait pas à leur demander leur arbre généalogique. L'attrait du gain amenait d'autre part une foule d'artisans et de gens de commerce. Ainsi, à côté du courtisan qui vivait du prince, il y avait le fournisseur qui vivait du prince et du courtisan. Le luxe des grands qui épuisait la province entretenait dans la capitale une vie intense, mais tout artificielle, puisqu'elle était liée au caprice d'un homme¹.

que 6500. — Dresde peut avoir atteint sous le second Auguste de Pologne 70000 habitants. — L'Allemagne du XVIII^e siècle est un pays de petites villes. « Ueber den öffentlichen Gebäuden Nördlingens, nous dit Biedermann, I, 10, las man die stolze an das weltbeherrschende Rom erinnernde Inschrift « Senatus populusque Nördlingensis. » C'était là une parodie grotesque et l'on avait raison de sourire. Mais lorsque Sonnenfels (Briefe über die wienersche Schaubühne 1768, Wiener Neudr., p. 101) raille les braves gens des bords de la Pleisse avec leur dictateur Gottsched, Sonnenfels n'est qu'un bel esprit et qu'un plat courtisan. « Dieses Paar, so an einem deutschen Hofe in den heissesten Sommertagen in Sammt erschien, um eine kleine Probe von ihrem Weltgeschmacke zu geben, erwarb eine Zunft schaaaler Köpfe aus dem Hörsaale seiner Magnificenz an : und so sollte die deutsche Bühne ihre Reinigung von Leuten erwarten, die auf einen Namen stolz thaten, der in... aner endiget. — Und diese merkwürdige Veränderung sollte von Leipzig her sich über Deutschland verbreiten — von Leipzig, zwar einem ganz artigen Städtchen, aber nur einem Städtchen, wo der Umgang ebenso klein und also wenig Stoff für Nationalchauspiele vorhanden ist... » A-t-on le droit de parler ainsi, quand on a fait si peu !

1. De Loen, *Kl. Schriften*, II, p. 466... Voir le tableau d'un pays et d'une cour où le prince ruine son peuple pour une poignée de favoris.

Pour que tout changeât de face en un moment, il suffisait que le prince restreignît ses dépenses. Lorsque les électeurs de Saxe, dépossédés de la Pologne qui les avait ruinés, durent se résigner aux économies nécessaires, la population de la résidence accusa un déchet de près de 20 000 habitants¹. A tout ce peuple qui n'existait que par lui et qu'il favorisait de sa présence, le Prince était tenu par la tradition, par l'idée même que l'on se faisait de sa dignité, de donner un peu de joie : les sujets avaient droit à une part et à une place dans les enchantements et les merveilles dont se composaient les jours privilégiés du souverain. Les spectacles à la Française ou à l'Italienne faisaient partie avec les pompes de la cour du rayonnement de la Majesté. C'était une vertu royale que de dispenser largement le plaisir. « Il ne te suffit pas, crie Gottsched à son prince, de veiller avec soin sur les frontières et d'en écarter l'ennemi ; ta grâce s'étend sur tous nos plaisirs et par toi la Saxe revoit l'âge d'or où régna Saturne². » A chaque forme de gouvernement correspond, suivant Platon, un caractère d'homme : de même tout état déterminé de la société produit une sentimentalité particulière, que l'on ne comprend dans la suite que par un effort de volonté. La disette dans la première partie du siècle sévit à tout moment dans le pays saxon ; on meurt littéralement de faim dans la province : or jamais Dresde n'a vu plus de fêtes qu'en cette même période. En 1719, à l'occa-

1. V. Biedermann, *Deutschland im 18*, Th. I, 353-354.

2. Gottsched, *Gedichte*, édit. Schwabe, 1752, 2 v. Erstes Schreiben an den König in Polen, 1732, I, p. 362. Nous avons serré la traduction.

De toutes les choses qui font la grandeur du prince, il n'y en a qu'une qui semble à Gottsched avoir un caractère plus qu'humain, sa générosité qui ne compte pas, en un mot, sa prodigalité.

Und das ist Götterart! der Höchste fasset nichts
Von dem, was er gemacht. Die Kraft des Sonnenlichts,
Des Thaus Fruchtbareit. und andre Segensquellen
Verschendet er der Welt, an so viel tausend Stellen...
So thust auch du, Herr! in Chur und Königreich...

sion du mariage du prince héritier, c'est durant trois mois une succession de réjouissances que les contemporains décrivent tous avec admiration. Pas un ne songe que cet argent eût pu être plus humainement employé ; l'état n'a pas d'argent pour la misère, pas plus qu'il n'en a pour l'instruction du peuple. Tous ces gens-là pensent comme Gottsched et diraient avec lui : « Ton peuple oublie son chagrin, quand il se presse dans ton palais, partageant avec les courtisans les joies de la fête¹. »

On voit que Gottsched n'eût pas demandé mieux que de faire le personnage de poète officiel ou officieux, mais le hasard le conduisit à Leipzig où il devint l'organisateur de lettres nationales. Le hasard a de l'esprit. Je sais bien que les philosophes n'en veulent point entendre parler, mais ils ne convaincront pas les historiens qui, connaissant sa modestie, sont indulgents à ses caprices. Il lui faut si peu de place pour faire de si grandes choses. C'est un poète merveilleux qui excelle à créer des rencontres imprévues, d'où naît la vie, comme d'un choc naît le drame avec son ampleur et sa complexité. Et n'est-ce pas un de ses jeux que la rencontre de Mme Neuber et du jeune « Magister » ? Mais ce double hasard accordé, le reste va de soi. Le déterminisme rentre dans ses droits et les philosophes sont réconciliés ; ils voient en effet que tout s'explique de la façon la plus simple et la plus naturelle. Tout a sa cause et toute cause est claire : c'est de la lumière qui se déroule. Ainsi dans un fait accidentel que vient enrichir à propos le concours de cir-

1. Gottsched, *Gedichte*, I, 362. « Wenn dein Volk des Kammers ganz vergisst »... Sur les prodigalités saxonnes, voir Böttiger, *Geschichte des Kurstaates und Königreichs Sachsen*, 1870, Bd. II, p. 389, et Vehse, Bd. 32, *die Hofverschwendungen*, p. 73.

constances heureuses, on saisit en quelque sorte à son point initial, tout un long développement dont la suite, logique et sévèrement enchaînée, constitue l'histoire même du théâtre allemand.

Il fallait ces deux personnalités, Mme Neuber et Gottsched, pour qu'il y eût enfin en Allemagne une scène allemande, et à l'un et à l'autre il fallait l'aimable ville. C'est Leipzig qui a fourni à Mme Neuber le premier public qui fut vraiment digne d'elle, un public ayant conscience de soi et capable d'élever et de maintenir l'artiste au-dessus des routines traditionnelles, puisqu'il était assez intelligent et assez souple pour deviner la novatrice, accueillir ses efforts et suivre ses progrès. C'est Leipzig aussi qui a formé Gottsched. C'est le libéralisme souriant de cette bourgeoisie éclairée qui a rendu possible ce miracle de l'homme de science, du docteur respecté comprenant toute l'importance intellectuelle et sociale d'un théâtre dont on affectait le mépris¹. S'il lui fut donné de convertir à sa manière de voir, qui partout ailleurs eût fait l'impression d'un paradoxe, toute une société où il n'était pourtant encore qu'un nouveau-venu, c'est que lui-même et dès les premiers jours, avec un zèle tout juvénile, il avait adopté l'âme et la pensée de cette société, la plus intéressante et la plus ouverte qu'il y eût alors en Allemagne.

Toute l'histoire du théâtre allemand dépend donc et sort de ces premières soirées dont les *Vernünftige Tadelrinnen* nous ont conservé le souvenir touchant. Dans ces soirées-là, les artistes et le public, qui se cherchaient d'ins-

1. Gottsched a parlé très bien, avec délicatesse même, de l'art de l'acteur dans le *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 1745-1750, VI, p. 333-337. « Er muss nicht nur vorstellen, sondern schaffen. » Il a même dans son Discours académique « von Schauspielen und Komödien » (*Gesammlete Reden*, p. 564-574) un mot où il y a de la bonté. Il sait les calomnies dont les pauvres gens étaient l'objet : « vielleicht handelt man zu lieblos, dit-il », p. 573.

tingent, se reconnurent et dans ce public il y eut un homme qui vit clair par delà l'émotion du moment. Si petit, si mesquin qu'il put être dans la suite, cet homme-là eut son heure glorieuse : grâce à lui l'instant qui passait ne s'évanouit point tout entier.

A peine est-il arrivé sur les bords de la Pleisse, qu'on le voit se mettre à la tâche en bon ouvrier, aux premières blancheurs de l'aube. Son activité dès le principe a des impatiences qui tiennent du prodige. Il y a dans cet homme une force instinctive, qui veut se déployer : un démon le pousse. Ou plutôt, car on dirait qu'il y a quelque chose de physique dans son cas, c'est un tempérament qui doit accomplir sa loi et produire l'effet exigé par sa nature. Il est à Leipzig le 18 février 1724 ; le 1^{er} mars, il est déjà membre de la Société allemande et il y acquiert du premier coup une telle autorité qu'on lui confie le soin de reviser les odes officielles¹ ; en juin, il est le commensal, l'ami de Menke, qui le charge de l'éducation de ses enfants². C'était l'Europe et Leipzig, ce qu'il y avait de meilleur dans l'une et dans l'autre, que la fortune bienveillante lui apportait avec cette amitié. Par la bibliothèque de Menke, il est au courant de tout ce qui s'est fait dans le monde de l'esprit, surtout en France, dans cette France, alors partout présente, exerçant partout une suprématie sans conteste ; d'autre part, dans la maison hospitalière, il va apprendre à connaître de mieux en mieux, par l'usage quotidien, l'intellectualité même de Leipzig, pénétrer la pensée d'une élite et se nourrir de sa plus pure substance. Aussitôt il profite de cette double chance : il s'instruit et va de l'avant, voyant le but, l'indiquant, et y courant et y

1. Kroker, *Gottsched und sein Austritt*, u. s. w., p. 13-16.

2. L'influence de B. Menke sur Gottsched semble avoir été décisive ; E. Wolff (*Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben*, 2 vol., 1895-1897) l'a signalée. Elle éclate aux yeux, quand on parcourt les *Deutsche Acta*, dans les années 1724 et 1725.

entraînant les autres, journaliste, orateur, philosophe, poète. On est étonné; on admire. Il y a là de la beauté; il y en a dans toute volonté consciente d'elle-même et qui s'élance avec foi vers un sommet; il y en a même dans l'audace, — avant la chute où elle s'effondre enfin, piteuse et déconfit. Cette chute ne devait pas être épargnée à l'audacieux : le ridicule attendait, sûr de son heure. Gottsched s'était imaginé qu'il était poète, et comme le génie du poète était une condition nécessaire à son œuvre, qu'il fallait en effet à l'Allemagne un poète, pour que la littérature dont elle avait besoin sortît du néant, il ne douta point qu'il ne fût cet élu. La poésie est aux yeux des hommes ce qu'il y a de plus haut : la science elle-même n'atteint sa pleine grandeur, que du moment où elle y touche : par contre la prétention injustifiée à la poésie est le plus grand ridicule que se puisse infliger un homme. Richelieu a besoin de toute sa gloire d'homme d'état pour échapper à cette honte : c'est à peine si Corbie sauvé l'affranchit de Mirame. Eh bien, Gottsched, c'est, toutes proportions gardées, un Richelieu qui n'aurait pas été ministre : il avait d'admirables talents d'organisateur, un grand sens politique, des vues intéressantes, de l'éloquence même, du geste, une belle prestance, un regard qui n'a point peur; malheureusement il se donna et se laissa donner pour un poète, ne l'étant pas. Qu'on lui laisse du moins la poésie de son aurore, l'illusion du rêve menteur ! Quand la moisson poussa, il n'eut point de joie au spectacle qu'avaient appelé ses vœux et ses efforts ; les épis dorés lui blessèrent les yeux. Ce n'était point lui qui les avait semés. Il avait fait le geste auguste du semeur, mais le vent avait emporté la graine trop légère.

Lorsqu'il arriva à Leipzig, il n'était guère qu'un philosophe et même un philosophe à peine échappé de la théologie¹.

1. Sur tous ces commencements de Gottsched consulter E. Wolff, *op. cit.*

Pietsch, il est vrai, l'avait initié à la bonne poésie, qui n'est point celle des Silésiens, mais après quinze ans de séparation, ce sera de Kreuschner et de Quandt, qu'il aura conservé le souvenir le plus vif, un souvenir où il y a de l'attendrissement, presque une larme¹. A Leipzig, le point de vue change : de théologien et de philosophe, il devient littérateur ; il reste l'ami des lumières qu'il était déjà à Königsberg, mais il apprend ce que Thomasius, suivant lui, avait appris par les livres français : c'est que pour les répandre, il y a d'autres moyens que la géométrie avec son système de preuves². Il y a autant d'instruction à retirer d'une pièce de théâtre, quand le poète a su enfermer dans la fable une vérité que la fiction même rend plus sensible, que d'une dis-

1. Gottsched, *Gedichte*, éd. Schwabe, I, p. 392 et s. — Schreiben an Herrn Dr. Joh. I. Quandt, 1736. Il a revu le maître cher ; il est vraiment ému

Du Aaron deines Volkes ! Wo seydt ihr, süsse Stunden,
In welchen vormals ich die Kraft davon empfunden,
Wenn seiner Lippen Strom mit Zentnerworten floss
Und lauter Honigseim in Ohr und Herzen goss,
Ich hab euch längst vermisst...

On le voit. Il avait un sens pour la beauté de la parole. La mort de Kreuschner lui inspira des accents qui touchent d'autant plus qu'il est convenu que Gottsched n'a qu'une sensibilité obtuse, I, p. 482. — L'élégie est de l'année 1730.

Komm wieder, schöne Zeit ! Kommt wieder, schöne Stunden !
Da meine Jugend noch zu seinen Füßen sass.

2. Cf. *Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Le vol. III est de 1734. — Voir p. 349-351. — Gottsched appuie surtout sur l'emploi de la langue maternelle, mais cet emploi supposait le changement des méthodes et l'abandon de toute scolastique. C'est ainsi que l'avait entendu Thomasius et c'est ainsi que l'entend Gottsched. Ses traités en sont la preuve. Cf. Waniek, p. 224. En somme il a mis en pratique une indication de Fontenelle (lettre à Gottsched du 24 juillet 1728). Avant Fontenelle, Bouhours avait fait la remarque qu'un des avantages de la langue française, c'était que l'on trouvait « dans les livres français ce qu'il y a de plus excellent dans les sciences ». Thomasius avait attiré l'attention sur Bouhours dans son programme de 1687. *Kleine Schriften*, 1721, p. 10 et s., p. 26.

Rollin, le modeste Rollin a été lui aussi un des éducateurs de cette pensée naissante. Il semble avoir excité presque de l'enthousiasme dans le milieu de Gottsched. Son livre, admiré, étudié, suivi fut traduit par Schwabe sous le titre : *Carl Rollins Anweisung, wie man die freyen Künste lehren und lernen soll*, Leipzig, 1738.

sertation théorique qui ne s'adresse qu'à l'intelligence abstraite, ou d'une homélie, si bien liée qu'elle soit, quelque appui que la raison y apporte à la foi. La haute, la suprême dignité des lettres lui apparaît : elles sont des éducatrices — elles forment l'homme et reforment la société. C'est par elles que l'on referra la patrie.

Ces idées sont bien toujours, si l'on veut, celles d'un philosophe, mais d'un philosophe qui aurait été à l'école de toutes les muses¹. Ce sont les premières lueurs de cette aube que l'on appela en Allemagne : « die Aufklärung » — un mot plein de poésie dont nos philosophes n'ont pas l'équivalent. La meilleure traduction que je sache de ce mot, c'est une exquise vignette de Chodowiecki. Le soleil se lève au fond d'un paysage, répandant un ruissellement de clarté sur le clocher, sur les maisons du village qui s'éveille, et suspendant de l'or aux feuilles des arbres qui frémissent dans la joie du matin ; les figures sont trop petites pour qu'on discerne les traits du visage, mais on lit dans les attitudes la confiance et le recueillement. C'est sans doute une image semblable qui flottait devant les yeux de Gottsched ; cette aurore l'avait réveillé, lui aussi, et il voyait d'avance dans la vision qui se jouait de lui le soir du jour naissant : la société meilleure où il n'y a plus de préjugés, les théologiens raisonnables, les philosophes sagement dévots, les bourgeois et les nobles se regardant sans haine, les princes

1. Il est bien un « Aufklärer ». C'est un mérite indiscutable du trop enthousiaste Eug. Reichel d'avoir mis nettement en lumière l'esprit philosophique du réformateur. « Des Pöbels Urtheil ist kein Orakel », écrit-il dans les *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit*, II, 312, et le « Pöbel » pour lui, c'est tout ce qui n'est point éclairé. Il traduit Bayle ; je sais bien qu'il le dilue et l'édulcore, mais c'était le seul moyen de le faire passer. Il hait l'intolérance : lisez son *Discours von dem verderblichen Religionseifer*, 1725. Il n'est encore que bien peu de chose à l'Université et il revendique devant les orgueilleux juristes la place d'honneur pour la philosophie, 1726. Ac. Rede : *ein Jurist muss ein Philosoph seyn*, *Gesammlete Reden*, p. 533. — On peut parcourir ses discours académiques : il y a de la jeunesse et de la foi dans sa parole.

même écoutant leurs sujets, et les lettres et les arts et les sciences fleurissant à l'envi dans une Allemagne qui a reconquis sa place. Voilà donc la merveille qu'allait produire l'alliance de la philosophie et des lettres. C'est le rêve que l'on retrouve entre les lignes quand on parcourt les *Verünftige Tadlerinnen* ou le *Biedermann* : il jette un rayon sur les feuillets jaunis¹.

Il est vraisemblable qu'on ne les rééditera jamais, mais si l'idée en passait un jour par la tête de quelque amateur embarrassé de son argent, je lui conseillerais de mettre en frontispice une de ces images allégoriques, comme on les aimait en Allemagne au commencement du XVIII^e siècle. On y verrait Gottsched en robe de chambre, sans la perruque dont l'affublera plus tard une jeunesse malicieuse, à peu près dans le négligé élégant du « fleissige Student » que représente une gravure du temps — il rêve, assis près d'une table, dans la bibliothèque de B. Menke, tandis que la Philosophie et la Poésie à genoux lui présentent l'encrier et la plume. Elles ont la demi-nudité traditionnelle des figures symboliques, mais Gottsched n'est point surpris de leur apparition ni de leur costume. C'est ainsi que dans la belle taille-douce que König fit mettre en tête des œuvres de Canitz, Canitz, enveloppé de fourrures, s'enfonce frileux sous le manteau de sa cheminée et fume gravement sa longue et mince pipe, tandis que les trois Grâces cherchent à attirer l'attention du poète qui regarde sans voir. A quoi songe Gottsched ? Entre des colonnes, dans l'espace découvert, on voit au loin un soleil, le symbole de Paris ou de la jeune lumière, et partout dans l'atmosphère des figures aimables, sou-

1. Eug. Reichel dans son *Grosses* et dans son *Kleines Gottsched-Denkmal* a réuni avec goût un grand nombre d'extraits des écrits de Gottsched qui donnent une très haute idée de l'homme, du vaste horizon qu'il tenta d'embrasser. Il est regrettable que l'on ne trouve pas le même goût dans ce que Reichel écrit de son auteur bien aimé. Reichel manque par trop de la qualité indispensable pour obtenir gain de cause, quand on a raison, je veux dire : de mesure.

riantes, légères qui n'ont pas besoin d'ailes pour voler et qui, si elles avaient un costume moins antique, feraient une excellente figure dans un salon, chez la marquise de Lambert, ou bien à la cour de Sceaux. Se sont-elles échappées des pages du livre entr'ouvert sur la table ? les Entretiens de Fontenelle ? ou l'Homère de Lamotte ?

Il songe que c'en est fait de la barbarie, et qu'il faut qu'en Allemagne aussi, dans toutes les classes, on fasse pénétrer un peu de cette lumière divine qui est la raison. Tout ce qui intéresse l'homme doit intéresser l'écrivain, et son esprit doit être partout où il y a place à faire pour un rayon. Les Français nous donnent l'exemple : il faut que la science se fasse toute à tous, vivante avec les vivants, qu'elle s'introduise au théâtre, qu'elle règne dans le roman ; il faut qu'elle devienne l'inspiratrice universelle et que toute pensée humaine relève d'elle, vers quelque horizon qu'elle s'élance. Mais sur son visage je vois se dessiner un pli qui m'inquiète. J'ai bien peur que les radieuses figures ne retournent là-bas vers le soleil d'où elles vinrent, si notre homme suit la pensée qui vient de jeter une ombre sur ses traits : elles ont peur, elles voudraient s'enfuir. C'est que Gottsched a vu tout d'un coup l'Allemagne humiliée, la France qui l'humilie. Le jésuite Bouhours n'a-t-il pas déclaré que les Allemands n'avaient point d'esprit, les mettant sur une même ligne avec les Moscovites¹ ? Il est vrai que le Père Buffier, qui lui aussi est de la Compagnie de Jésus, a reconnu qu'il

1. Le mot de Bouhours a soulevé bien des colères. Toute l'Allemagne l'a relevé comme une injure. Au fond Bouhours n'est pas aussi coupable qu'on se l' imagine. Il traite les Allemands comme on traitait les provinciaux. Les « provinciaux et les sots » étaient rangés sur une même ligne. Un bas breton sans doute était placé encore un peu au-dessous. Ce n'est pas bien méchant. D'abord Bouhours ne parle que d'un genre d'esprit, un peu particulier, qui serait propre à Paris, à la cour même, et il ne fait que répéter un mot déjà ancien. En tout cas il est bien moins coupable que Mauvillon, qui, lui, avait vécu en Allemagne. Mais Mauvillon ne devait pas être bien fort, puisqu'il avait pu demeurer dix ans à Leipzig sans s'apercevoir que les gens y avaient de l'esprit.

n'y avait point de peuple qui eût le privilège de l'esprit¹. Mais c'est une revanche éclatante qu'il nous faut : il faut prouver à ces arrogants que l'on peut les égaier. Et il songe au théâtre, à Mme Neuber, qui est une aussi grande artiste que n'importe laquelle en France ou en Angleterre². Il se dit qu'avec un peu de bonne volonté nos Allemands ne tarderont pas à faire mieux que les Français, puisqu'ils sont beaucoup plus sérieux³. Il faut que les lettres se mettent au service de la raison, c'est entendu. et on est bien de cet avis à Leipzig, mais il faut aussi qu'elles se mettent au service du pays, et c'est là une pensée chère à Gottsched et sur laquelle on n'a pas suffisamment insisté à son gré ; il faut qu'elles soient à la fois rationalistes et patriotes.

Il avait raison sans doute, mais par malheur c'était un cœur violent et une tête étroite. Deux ou trois idées s'y implantèrent, lui obstruant le reste. Ne voyant plus au delà, il s'emportait jusqu'à haïr, quand on ne se rendait pas. Ce n'était point lui qui était appelé à faire jaillir les sources. Il chamailla avec Mauvillon⁴, batailla avec les Suisses et fut

1. C. *Beyträge*, VIII, p. 420 et s.

2. Préface du *Caton mourant*, 1^{re} éd., 1732. Kürschner, *D. N. L.*, p. 45.

3. Il y a un article bien amusant dans le *Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, 1759, Bd. II, p. 640. C'est à propos de l'installation à Vienne d'une troupe française. Les pauvres actrices y sont tout simplement renvoyées à Paris, où ce genre de beauté peut plaire. Et Gottsched ajoute : « Jedoch ich spüre, dass ein deutsches Gemüth weit mehr Menschlichkeit und folglich mehr Ernst besitzt, als alle Französinnen, wenn man sie in eine Quintessenz zusammen stillirt ».

4. Mauvillon était de Tarascon. C'est un méridional surexcité par le changement de climat. Il a trouvé une explication très simple de la stérilité du Parnasse allemand, c'est que les Allemands n'ont pas « l'esprit créateur ». *Lettres françaises et germaniques*, lettre XI. — Les Allemands sont de bons soldats, d'excellents administrateurs, mais pour ce qui est des lettres ils n'ont point ce qu'il faut, et Mauvillon n'en veut pas démordre. Gottsched personnellement atteint puisqu'il avait écrit *Caton*, lui répondit en l'appelant Vaumillon (Wanick (Gottsched, 437), d'où notre homme aura conclu que les Allemands n'avaient pas de goût non plus. Ce sont des misères ; mais l'importance qu'on y attachait montre combien on était loin encore des sommets.

écrasé dédaigneusement par Lessing. C'était dans sa destinée, un accident de son cerveau.

Il y avait derrière lui à Leipzig toute une tradition de pensée : la ville aimable était une ville intellectuelle ; il y avait un esprit dans son sourire, un rayon dans sa gaieté.

L'homme venu du Nord adopta cette tradition avec la ville dont elle exprimait l'âme ; il fut séduit, — le barbare fut vaincu. Mais peu à peu son tempérament reprit le dessus ; son ardeur enthousiaste devint fureur, et le sourire mourut dans une grimace qui défigure.

Tout ce qu'il fit pourtant ne fut pas inutile : il n'a point trouvé la fontaine sacrée, mais on sut qu'il y en avait une ; on chercha. Il n'a point donné à l'Allemagne un chef-d'œuvre, mais il forma un public et exalta en lui l'impatience de l'attente.

Il y a dans cette histoire une sorte de tragédie intellectuelle : l'*ἄλγος* y joue son rôle tragique ; elle élève et précipite l'audacieux.

L'intellectualité de Leipzig avait trouvé sa première expression dans l'œuvre d'un philosophe qui ne l'avait point créée de toutes pièces, mais qui à des tendances existantes avait su donner des formules et un objet précis : ce philosophe, c'est Thomasius¹.

Fils de professeur et bien assis dans la société leipzigéoise, il avait trente-deux ans lorsqu'il osa, en 1687, lui un simple «doctor privatus», mais personnage important dans le monde, annoncer au tableau noir une série de leçons en langue allemande sur la bonne manière d'imiter les Français². Tout dans

1. V. Biedermann, *Deutschland in XVIII. Jh.*, II, p. 346-380, donne de l'activité polémique de Chr. Thomasius un exposé très simple et fort attachant. Je me permettrai de citer également l'article de E. Landsberg dans l'*Allg. Deutsche Biographie*. On fait cas de l'ouvrage de Borinski, *Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland*, Wien, 1894.

2. Réédité dans la collection de Sauer, *D.-L.-D.*, n° 51.

cette annonce devait faire scandale parmi les suppôts de l'Université : l'emploi de la langue nationale au lieu du latin traditionnel ; le thème annoncé, les Français ayant même avant Voltaire une réputation de libertinage accompli¹. Mais ce qui causait sûrement le plus d'émoi, c'était le nom même du signataire. Il n'y avait pas d'excentricités dont on ne le crût capable. Ne lui prêtait-on pas l'intention de venir faire son cours en bourgeois et non en docteur ? Il ne voulait pas, disait-on, du vilain manteau noir consacré par l'usage. Il voulait monter en chaire, en habit de couleur voyante, à la dernière mode avec l'épée au côté. « *Eine thörichte Singularität* », s'écrie un pamphlétaire indigné².

On ne connaissait que trop son esprit. Il affirmait que l'enseignement des Universités devait avoir un autre but que de former des pédants et des hypocrites³. Elles doivent former des hommes de cour et des hommes d'état, c'est-à-dire des hommes qui puissent faire bonne figure auprès des princes et servir utilement le pays⁴. La cour d'ailleurs et la

1. De Loen, *Kleine Schriften*, I, 3, p. 96. L'Église est puissante « Ihre (der Franzosen) Poeten und so genannte Beaux-esprits aber kehren sich an nichts. Der Franzose ist veränderlich und zur Freiheit geneigt. »

2. *Wohlmeinendes Gutachten über Herrn Thomas bisherige Art zu Schreiben*, p. 296. Christ. Thomasius, *Allerhand bisher publicirte kleine teutsche Schriften*, Halle, 1721.

3. Les adversaires sont hostiles à toute « Weltweisheit », à toute morale indépendante de la théologie. Tout ce que Descartes et Aristote et les autres tirent de leur raison n'est pour la morale qu'un « leblores, todtes Geschwätz » — qui ne sert à rien contre la tentation. Il n'y a de vertu efficace que dans la Parole de Dieu. *Christliches Bedenken eines alten Theologen*, même ouvrage, p. 135. « Aus Gottes Wort allein kann die Sitten-Lehre zu ihrer rechten Vollkommenheit gebracht werden. »

4. Cet idéal du parfait homme de cour qui lui est commun avec tant de bons esprits du xvii^e siècle a été en quelque sorte l'idéal libérateur. L'esprit du monde, compris dans un sens très élevé, a dégagé les consciences des contraintes dogmatiques. Le galant homme Descartes, à la fois et avec une égale aisance, un savant et un soldat, et Molière, le poète de la droite raison et de la bonne société, ont plus fait en Europe pour l'affranchissement de la pensée que les encyclopédistes et les philosophes. Descartes poussant le scrupule jusqu'à mettre à priori en doute tout ce que sa raison n'a pas vérifié, Molière portant l'amour du

bonne société sont d'excellentes écoles. Le mieux, pour les Universités, c'est d'y préparer la jeunesse. Il pense en effet avec Molière que l'esprit que l'on se fait dans le monde par l'usage vaut mieux que tout le savoir obscur de la pédanterie. Mais cet apôtre du monde est un esprit très attaché à la religion : il veut que l'on fasse des chrétiens : il est vrai qu'il y met une condition : c'est que ces chrétiens soient des philosophes ; la religion sans philosophie, pour parler par avance le langage de ceux qui seront ses disciples, n'est qu'un fanatisme qui expose à l'hypocrisie¹.

bon sens au point d'oser préférer l'ignorance d'un homme du monde au savoir obscur des pédants, c'étaient là de naïves audaces : elles ne pouvaient qu'être les bienvenues d'esprits, qui, si asservis qu'ils fussent au respect des autorités officielles, étaient cependant de nature très sains et très droits. L'attitude avait un grand air simple qui devait gagner les cœurs par sa franchise même et son ingénuité.

Voyez comme Thomasius parle de Descartes, dans les *Freymüthige Gedanken* de l'année 1689. Il a dépassé le Cartésianisme, mais il admire le philosophe, p. 807. « Cartesio ist man gewis grossen Dank schuldig, dass es durch seine Philosophie die in der Sklaverei der Scholastischen Philosophie verbütteten Gemüther wieder ermuntert und gleichsam wieder zu sich selbst gebracht. » — Les « Lustige und ernsthaftte Monatsgespräche » de l'année 1688 sont mis en quelque sorte sous le patronage de Molière, l'immortel ennemi du pédantisme et de l'hypocrisie. C'est de son nom que se parent les préfaces du 1^{er} et 2^e semestre.

1. Ce n'est pas son langage, c'est sa pensée.

Thomasius repousse l'athéisme ; il ne veut pas non plus concilier la philosophie païenne avec la doctrine du Christ, mais il prétend déduire la morale « bloss aus dem Lichte der gesunden Vernunft, die doch dem göttlichen Worte nicht zu wider läuft » (*von den Mängeln der Arist. Logik. Kl. Schr.*, 1721, p. 89).

Gottsched professera les mêmes sentiments. *Biedermann*, I, 165-168. Mais son langage sera déjà celui des « philosophes ». Thomasius qui pensait en philosophe parlait encore en professeur.

La raison, dit Gottsched, est « die Vorläuferin des Glaubens » (*ib.*, 168). Vouloir la foi sans la raison, c'est vouloir le soleil sans l'aurore, le jour sans le crépuscule.

C'est aussi ce que pense Thomasius, mais il emploie le vieux langage à l'expression des idées neuves. Il faut bien, quand on n'en a pas encore d'autres, verser la vendange dans les vieilles outres.

Thomasius distingue donc dans le développement de notre être trois degrés ; l'on n'atteint le troisième qu'en passant par le second. Les étudiants sont au plus bas degré, qui est celui de la bestialité ; le professeur les amènera au second, qui est proprement celui de l'homme — et alors un petit nombre d'entre eux pourra parvenir au degré suprême, qui est celui du christianisme, où s'achève l'humanité. *Von dem elenden Zustand der Studenten Kl. Schr.*, 521 : « Die meisten unter euch, leur dit-il, lauffen auf dem Wege der Bestialität ;

Et ces idées qui effrayaient, bien qu'elles fussent naïves et candides comme la lumière même, il les exprimait dans un langage d'homme qui n'a pas peur. Il avait une manière de dire la vérité qui était tantôt mâle et d'un souffle fier, tantôt satirique et piquante, mais qui ne manquait point de faire son impression, en dépit des constructions pénibles dans lesquelles la pensée des hommes de ce temps aimait à s'entortiller. Ainsi, en parlant de la philosophie, il déclarait qu'il n'entendait point le cher enfant à quatre pattes et sans bras¹, ou bien il avertissait son auditoire qu'il serait très prudent dans ses critiques à l'adresse des étudiants; il ne voulait point être dur pour ceux qui étaient pauvres, et des autres, des riches, il se garant, les sachant impunis : il ne veut pas que pour tout pourboire on lui casse ses vitres et que tout le monde rie ensuite du philosophe qui n'y peut plus voir². Ou bien cherchant pour quelle raison l'Allemagne n'a point de littérature, pourquoi elle est en retard sur toutes les nations qui l'entourent, il absout les princes du reproche qu'on leur fait de n'accorder de faveurs qu'aux indignes, il lave la nation du soupçon qu'on entretient chez elle, qu'elle manque de génie : non, ce n'est ni le génie, ni la protection qui font défaut, c'est la liberté. L'esprit sans la liberté, c'est un corps sans âme. L'esprit ne reconnaît qu'une autorité : Dieu³ !

sehr wenig haben sich umgekehrt und getreten den Pfad der gesunden Vernunft; die allerwenigsten aber gehen den Weg des Christenthums.» Remarquez aussi la distinction qu'il fait entre la théologie et la théosophie. Entre les deux il y a la saine philosophie, qui les sépare : « Was die Theologie anlanget, so weisen meine Schriften, dass so wenig dieses Studium bishero meine Profession gewesen, so wenig ich auch von dem theologischem Schulgezäncke, zu dem die Philosophie wohl ein scheinbarnützlichcs Werckzeug sein möchte, halte. In der wahren Theosophie aber erkenne ich mich gar gerne noch einen Schüler in der untersten Classe und suche noch täglich einen treuen und Gott-gelassenen Lehrmeister ». *Gemischter Discurs Juni 1689. Kl. Schr.*, p. 224.

1. *Kl. Schr.*, 1721, p. 196.

2. *Kl. Schr.*, 1721, p. 189-190.

3. Tout ceci qui est très vrai et très noblement pensé est exprimé avec une lenteur et une fermeté qui font grande impression. C'est de la beauté à l'alle-

Cette liberté, qu'on a prétendu lui enlever à lui-même, il voudrait la procurer à son pays. Il sait que la tâche est rude. Il ne faut pas se borner en effet à nettoyer la chambre, il faut l'orner¹. Ce n'est pas marque de grande perfection que de n'être bon qu'à vider les ordures. C'est véritablement une réforme nouvelle qu'il faut entreprendre. Les princes ont une haine naturelle contre les pédants : or c'est de ceux-ci que vient tout le mal. Ce sont les pédants qui asservissent le génie allemand². Ce sera surtout de Halle, se croyant sûr de l'appui d'un prince, qu'il lancera ses plus virulentes invectives contre les misérables qui traitent la science comme un métier, qui se font un monopole du savoir et se constituent par privilège spécial le droit de servir par fragment au prochain ce que Dieu a donné à tous les hommes en bien commun ; il fulmine contre les persécuteurs s'armant du fer

mande. « Soll ich es mit einem Worte sagen..., » et le mot n'est dit qu'après une longue et grave période. Erfindung der Wissenschaft anderer Menschen Gemüther zu erkennen. *Kl. Schr.*, p. 412.

1. Extrait du *Gemischter Discours* du 10 juin 1689, *Kl. Schr.*, 1721, p. 221. — Cf. *von Mängeln der heutigen Akademien*, 182-216. — C'est pourtant par là qu'il faut commencer, mais on s'y est mal pris : on a voulu d'abord « *Stabulum Augiæ beim Hofe ausmisten*, » p. 185. — Ce sont les académies qu'il eût fallu réformer en premier lieu. En effet, tout le corps social étant malade, ce n'est point à la tête qui est la cour, ni aux pieds qui sont les écoles inférieures qu'il faut appliquer le remède, c'est à l'estomac, c'est-à-dire aux Universités qui sont, nous dit Thomasius, « *dem Magen sehr nahe* ». « *Diese müssen zuvörderst curiret werden, wenn man wahre Wissenschaft und Tugend bei Hofe und in den Schulen einführen will*, » p. 187.

2. Nul n'a plus franchement haï les pédants. Il voudrait soulever contre eux les princes, toute l'Allemagne. Luther n'avait pas plus d'empportement contre les « *muraillies* » romaines. Cette haine a sa raison dans la bonté naïve de son cœur. C'était une âme généreuse. Il aimait les étudiants et prenait au sérieux ses devoirs de maître. Lisez le discours qu'il leur adressa le 29 avril 1693. *Vom elenden Zustand der Studenten*, *Kl. Schr.*, 518-562. Et ce cœur, comme il le découvre ingénuement dans son humanité tout entière ! Thomasius sait qu'il est colére et il nous fait assister au drame qui se passe en lui entre l'instinct et la raison. *Von Zorn und bitterer Schreibart*, *Kl. Schr.*, 642-676. *Die Lektion an sich selbst* est plus curieuse encore : la naïveté de l'aveu désarme (p. 632-635). Il aime passionnément les femmes et pourtant il a quarante ans ! Comme il se sent petit devant le médecin anglais Thomas Broun, qui « *vor dem 30 sten Jahre der Vollust des Leibes abgedanket habe*. »

et du feu et frappant qui ose redresser en face de l'erreur la vérité méconnue¹.

Mais ces emportements ne vont point jusqu'à troubler la sérénité profonde de cette âme. Thomasius est un des hommes qui ont aimé le plus tendrement la raison². Le philosophe est bien le disciple du comédien qui disait :

1. *Erfindung der Wissenschaft anderer Menschen Gemüther zu erkennen. Kl. Schrift.*, p. 412-442, et spécialement p. 419-420.

2. Contre les hypocrites et contre les pédants qu'il unit dans une haine égale il dirigea ses *Monatsgespräche*, Halle, 1688. La satire est violente : Thomasius arrache au loup le « Schaafskleid » dont il s'est revêtu et il est sans pitié pour la bête menteuse. Mais il n'y a pas que de la satire dans ces dialogues mensuels ; il y a une première ébauche de ces revues que l'on imitera plus tard des Anglais et où l'on cherchera à intéresser le grand public à toutes les questions littéraires, politiques, morales, religieuses, sociales qui ne peuvent plus et ne doivent plus être un domaine réservé. Thomasius s'y adresse aux gens du monde, mettant les choses à leur point de vue, tâchant d'atteindre leur goût. Tantôt il leur présentera M. Christoph et M. Augustin (p. 2) le premier faisant profession de commerce, l'autre un cavalier venu de Paris, tous les deux gens de bon sens et dont l'esprit naturel va plus loin que la science des gens d'école ; tantôt il fera l'éloge des romans, plus utiles que les livres des dogmatiques (p. 43) ; ou bien encore il tracera avec amour le portrait d'une femme aimable qui serait digne d'être une princesse, mais qui a été destinée à vivre « in einem Privat-Stande, als eine Dame von Condition, » p. 637. Mais hélas ! il ne parvient pas à se dégager lui-même entièrement de ce pédantisme dont il poursuit partout avec une ténacité impitoyable les errements et l'orgueil. Il fallait de longs jours encore, bien des essais et bien des échecs, avant que l'intelligence des meilleurs réussît enfin à se faire de la langue un instrument convenable et de la raison une claire et pure lumière, à l'usage de tous.

L'année suivante, le ton change. Thomasius s'adresse toujours aux gens instruits qui ne sont ni pédants ni hypocrites, mais il renonce à la satire violente, à l'invective, au pamphlet. C'est un critique et un critique qui cherche à dégager des idées, à faire une œuvre positive. Les *freymüthige Gedanken* qui continuent ou plutôt qui remplacent les *Monatsgespräche* pourraient s'intituler « des ouvrages de l'esprit », comme le premier chapitre de la Bruyère. Thomasius en effet rend compte de toutes sortes de livres, « fürnehmlich der Neuen ». Il le fait avec beaucoup de bonne foi et de tranquillité. Il dédiera bien le recueil à ses ennemis ; mai et juin seront consacrés à leur chef Masius ; mais sa colère satisfaite, il se détourne de ceux qui l'ont provoquée, et s'adresse de nouveau en souriant au public, pour l'instruire. « Ich habe meines Trachtens, dira-t-il la même année dans le *Gemischter Discurs* du 10 juin. *Kl. Schr.*, p. 221 « die im Schwang gehenden Irrthümer genung gezeigt ; es ist nunmehr Zeit, dass ich auf die Ausbesserung derselben bedacht bin ». Sans doute son langage est souvent encore celui de l'école ; on ne s'affranchit pas en un instant d'habitudes qui sont communes à tout un milieu et qui viennent d'une longue tradition, mais sous les

La parfaite raison fuit toute extrémité ¹.

Elle est pour lui la juste nature. Son cœur était vraiment comme une balance à peser l'or, infiniment sensible et toujours

vieilles formules court une pensée neuve, qui avec le temps se fera son langage et l'on pourrait dire du livre, qu'il marque une date. Un esprit s'y affirme, et cet esprit, c'est bien celui de la bonne et saine philosophie. Sincèrement chrétien, attaché aux institutions de son pays, l'auteur soumet toute chose à l'examen de la raison. Cette raison n'est point agressive, mais elle va sans peur, devant elle, suivant avec confiance la clarté qu'elle projette. Elle réprouve l'intolérance coutumière à l'époque, et elle prend volontiers la défense de ceux que l'on condamne. « Wir leben itzo in einem solchem seculo, da der Missbrauch sehr gemein ist, dass man unschuldose Leute Ketzerey, Quackerey und Atheisterey beschuldiget (*Freymüthige Gedanken*, p. 969).

Incapable de ces étroitesse d'esprit, il veut que l'on s'intéresse aux objets les plus divers, et il donne l'exemple en apportant à tous la même curiosité ingénue, la même bienveillance toujours prête à l'accueil. Il disserte « de optima Christianorum secta » avec Janus Philadelphus mais en même temps aux lecteurs de romans il recommande l'*Arminius* de Lohenstein, tout plein de galantes inventions et de réflexions profondes. Les dames le préoccupent autant que les philosophes. Les lois de « la bienséance » ne lui semblent pas moins importantes que les débats des théologiens ou les discussions des juristes. L'île de Ceylan, le royaume imaginaire des Sevarambes alternent avec les doctrines de Confucius et le catéchisme de J. W. Petersen. Tout l'attire, tout lui est une occasion de jeter au passage un peu de lumière et de raison.

1. Ainsi donc le pédant et l'hypocrite, encore une fois voilà ses ennemis. C'est que tous deux sont en révolte contre la raison. Il faut défendre le jeune homme de leurs atteintes. C'est le devoir des « Professores » et des « Doctores privati ». C'est ce que nous dit le discours de 1701 sur les insuffisances de la morale d'Aristote (*Kl. Schr.*, p. 69). Thomasius veut enseigner à la jeunesse la bonne culture de la raison, qui lui permettra d'accomplir tous ses devoirs. Il faut commencer par purger l'âme de ses erreurs, « dieweil der Wille niemals ohne rechtschaffene Erbauung des Verstandes was fruchtbahrliches vollbringen kann, der Verstand aber, wenn er die Präjudicia alberner, obschon gemeiner Gründe nicht beiseite legt, gar leicht dem Willem etwas schädliches, als wenn es nützlich wäre, raten oder was ehrbares, als wenn es schändlich wäre, missraten wird. *Kl. Schr.*, op. c., p. 71.

Ne reconnaît-on pas dans cette idée d'une purification préalable de l'intelligence un souvenir, une trace dernière de l'enseignement cartésien? Mais Descartes est un pur philosophe, en ce sens qu'il ne voit que la vérité et le moyen d'y parvenir. Thomasius est un patriote, il voit l'avantage social de la vérité. L'état de l'Allemagne intellectuelle le navre. Il hait comme des ennemis du pays ceux qui sont les ennemis de la raison. Malheur à qui s'est habitué à leur joug! « Unser armes Teutschland ist dieses bishero zu wohl gewahr worden. Wo die Gelehrtheit als ein geschlossen Handwerk traktiret wird, da keiner eine Kunst treiben darf, wo er das Meisterrecht theuer erkauft hat oder eines Meisters Sohn ist oder eines Meisters Tochter geheirathet hat; — oder wo man mit

exact. Il veut qu'on enseigne la vérité, sans faiblesse, mais il veut aussi que l'on réfute l'erreur sans amertume. La force a bonne grâce à se faire modeste¹. On dirait qu'il a toujours en vue l'honnête homme qu'il proposait pour idéal à la jeunesse de Leipzig. On nous reproche, disait-il, d'imiter tout ce qui vient de France, mais nous avons raison, puisque ce qui vient de France est meilleur que ce que nous donne notre pays. Les tailleurs de France sont plus habiles et font des vêtements plus commodes : habillons-nous à la Française ; la cuisine française est plus délicate, mangeons donc à la française et laissons les esprits chagrins regretter la peau d'ours des ancêtres et leurs viandes grossières. Mais ne nous en tenons point à ces copies extérieures². Allons jusqu'à la moelle et au nerf des choses : demandons à cette civilisation son secret, afin de pouvoir un jour l'égaliser. Qu'a-t-on besoin du latin ? Nous le payons trop cher. Lisons les livres français. Ils sont excellents ; ils apprennent à penser. — C'est par eux que l'on se fera une image de l'honnête homme et que l'on exigera avec lui en toutes choses de la galanterie, du bon goût, du bel esprit, dans les conversations, dans la vie tout entière et même dans la science, dans la politique. Les femmes participeront à ces clartés dont ne les écartera plus

dem Verstande Monopolia anstellet, und als ein besonderes Privilegium ausbette[n] muss, mit denen von Gott verliehenen Gaben seinem Nächsten zu dienen ; ja wo man endlich gute Ingenia, die die gemeinen Irrtümer entdecken und die unterdrückte oder versteckte Wahrheit hervorzubringen suchen mit Gefängnis oder wohl gar mit Feuer und Schwerdt zu verfolgen sich angelegen sein lässt, da kann gewiss Wahrheit und folglich auch Tugend, als die keine andre Mutter als die wahre Weisheit hat, ihre Zweige nicht weit ausbreiten. *Neue Erfindung anderer Menschen Gemüther zu erkennen. Kl. Schriften*, p. 420-421.

1. *Kl. Schr. Gemischter Diskurs*, 1691, p. 357-8. « Es soll eine Disputation nichts anderes seyn als eine glimpfliche und bescheidene Conferirung zweier Personen, die verschiedene Meinung hegen. » — De même dans sa *scharfe Lektion an sich selbst*, p. 624 : « Lehre die Wahrheit frei und ungescheut und widerlege die Irrtümer zwar kräftiglich, aber bescheiden und ohne Bitterkeit. »

2. On reconnaît les idées exprimées dans le fameux programme de 1687, réédité par Sauer.

une langue inconnue, et elles contribueront à embellir la société d'un charme qu'elle ignore¹. Les princes que n'effrayeront plus l'appareil et le mystère de l'école étudieront les principes d'un bon et sage gouvernement dans des livres aisés, qu'ils pourront lire comme on converse avec un ami². Renouçons à la langue des pédants et les trésors enfouis sous les flots remonteront à la surface, visibles à tous et faciles à saisir. Il n'y aura plus entre l'homme de science et les autres hommes de barrières qui les séparent et les rendent inutiles les uns aux autres, en les isolant dans leurs préventions³. La société s'étend en même temps que ses liens se resserrent. Elle s'étend, car il est aisé à tous, à ceux du haut et du bas étage, à la noblesse et à la roture, aux femmes aussi bien qu'aux docteurs, de réclamer leur part de cette science ouverte qui donne entrée dans la cité des esprits : en même temps elle se resserre, car il n'y a pas de lien plus intime que celui qui s'établit entre gens d'un même pays, quand ils parlent le même langage et se nourrissent de la même culture⁴.

Les princes dans lesquels le philosophe mettait son espoir avaient malheureusement d'autres pensées. Mais ses idées fructifièrent dans la ville qu'il avait dû quitter. Cet idéal de bon sens et dont la pratique paraissait aisée était bien fait pour séduire une bourgeoisie intelligente. On dirait que des

1. *Kl. Schr.*, 1721, p. 32-35. Gottsched restera fidèle à cette tradition. *Biedermann*, I, St. 21, p. 81-84.

2. *Kl. Schrift*, 1721, p. 26-30.

3. *Kl. Schrift*, 1721, p. 41-42. — Thomasius convie tous les Allemands à la conquête du bel esprit, tous « sowohl hohes als niederen Ranges, sowohl Adel als Unadel, sowohl Weibes-als Mannespersonen. »

4. Thomasius veut que le jeune homme ait un horizon étendu et qu'il ne soit pas ignorant de l'état ni de la société. Cf. *Von denen Mängeln der aristot. Ethic. Kl. Schrift*, 1721, p. 70-71. « Denn so viel als Menschen auf der Welt leben, die leben ordentlich mit ein ander in einer bürgerlichen Gesellschaft verknüpft und haben solchergestalt nicht allein die Pflicht, mit der sie dem ganzen menschlichen Geschlecht verbunden sind, sondern auch ihre Schuldigkeit gegen das gemeine Wesen, worinnen sie leben, zu beobachten... »

bords de la Saale l'ombre de l'exilé s'étend sur sa ville natale, bienfaisante comme celle de l'apôtre¹. Il a dû à son éloignement un accroissement d'influence réelle que la passion, s'il eût été présent, aurait pu troubler. La flamme à distance n'était plus que lumière. Il régnait dans la « Vertraute Rednergesellschaft » qui réunissait dans ses patriotiques conciliabules ce que Leipzig avait de plus éminent. Et quand il fut mort, Gottsched ne manqua pas de citer dans le *Biedermann*² et plus tard de publier dans les *Odes et Cantates de la société allemande* l'ode de J.-V. Krause en l'honneur du grand homme³. La langue est fruste, mais le sentiment est très noble. Thomasius est un lutteur et un vainqueur : l'ennemi a dû céder à la raison, mais le héros est tombé dans la victoire et le disciple pleure tandis que sonne le glas. Il demande à son père un dernier regard, tout plein de sa condescendance coutumière ; il s' imagine voir le sourire sur la face pâle, entendre encore une fois la voix aimée : Suivez mes exemples et ainsi vous m'honorerez, comme si je vivais...

C'était son exemple qu'avait suivi Burkhard Menke⁴, non qu'il fût son disciple, mais issu du même milieu, il avait les mêmes tendances avec plus de politique et moins de vraie grandeur. Avec lui la philosophie fit un pas de plus vers la bourgeoisie. Elle en imita la prudence, elle se fit timide pour se faire accepter. Les bourgeoisies, si libérales qu'elles puis-

1. Lisez dans le *Biedermann*, II; p. 108, St. 77 l'éloge que Gottsched fait de Thomasius. Il le met parmi les « Feinde und Vertilger des Aberglaubens » à côté du Français Bayle.

2. Voir le *Biedermann*, II, 108.

3. *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Cantaten*, livre III. Ode I, p. 285-288. — Le même Krause a célébré les mérites de son maître vénéré, dans une pièce de vers du premier volume des *Écrits de la Société de Leipzig*, p. 287-289. — La mort l'a touché en vain, son esprit vit.

Er lebt in unsrer Brust und in viel tausend Söhnen.

4. R. Treitschke, *B. Mencke*, p. 24-25.

sent être, n'ont jamais pratiqué que les audaces sans danger. Elles sont hardies, mais à huis-clos ; les violences en plein jour leur font peur, et l'héroïsme les gêne. Elles veulent que l'on s'accommode, à moins que l'on n'ait par ailleurs une force et que l'on s'impose. Menke s'entendit à merveille à opérer l'accommodation nécessaire. Il semble n'avoir abandonné aucune des idées essentielles de Thomasius, mais il semble qu'il leur a enlevé leur pointe agressive, ménageant avec beaucoup d'adresse la susceptibilité et les inquiétudes qu'elles pouvaient éveiller. Il jouissait d'une autorité immense : il la devait à ses journaux, à celui qu'avait fondé son père, à celui qu'il avait fondé lui-même. « Les deux Menke, dira Stübner, ont fait avec leurs journaux ce qui a été en France l'œuvre de deux Académies¹. » Mais Burkhardt Menke devait aussi une bonne part de son influence à son esprit de conciliation et à son art des tempéraments heureux. Il recommande bien aux hommes de science l'emploi de la langue nationale, mais il ne rompt point avec les usages universitaires, et s'il introduit l'allemand dans les nouveaux *Acta*, c'est en latin qu'il écrit ses ouvrages, où il s'adresse à toute l'Europe savante, car sa réputation est universelle et ses voyages l'ont fait partout connaître². Il en est revenu avec une estime toute particulière des Anglais, mais sa langue est tout imprégnée de locutions françaises et bien qu'il traduise des poésies anglaises, ce sont les préceptes de Boileau qu'il suit dans ses vers³. Il ne nous aime guère ; mais la France est toujours à ses yeux le pays de l'élégance, « *elegantissima Francia*, » et il craindrait, s'il en doutait, de choquer ses compatriotes qui

1. *Der d. Gesellschaft in L. Eigene Schriften*, II, p. 163.

2. Cf. dans la même collection, vol. II, p. 110, 111, 113, 114. — Herr Mayens Gedächtnisrede auf Herrn Hofrath Menken.

3. Ses préfaces, notamment celle des *Ernsthafte Gedichte*, 1706, Leipzig, sont bourrées de mots français, « exprimiren, vulgair, edirt, veritable, recommandet », etc...

en sont convaincus¹. Il s'élève au-dessus des préjugés de sa caste et Stübner l'en félicite², mais durant son deuxième rectorat en 1715, ce même Menke exigera que les soldats présentent les armes à son passage³. S'il a écrit contre les folies des savants un livre célèbre, il l'a fait avec tant de précautions que peu devaient se sentir atteints⁴, tant il poussait loin le scrupule de ne s'en prendre qu'au vice seulement. Stübner nous dit encore que la liberté de penser était de par la volonté de Menke toujours respectée dans la « Vertraute Rednergesellschaft »⁵. Menke n'exceptait que les questions touchant à la religion. C'était une exception élégante et fort à la mode qui équivalait souvent à une sorte de mise à l'écart. On se tire d'affaire avec la théologie, en passant à côté, sous prétexte de respect. Il n'adresse point aux princes les appels passionnés de Thomasius, mais il regrette leur indifférence pour la « res litteraria » si utile cependant⁶. Il aimerait une religion éclairée ; le progrès des lumières ne peut être indifférent à la foi et il compose un discours « de variis eximiisque commodis e bonarum literarum instauratione in puriorem Evangelii doctrinam »⁷. Mais on ne trouvera point chez lui les éloquentes anathèmes dont Thomasius avait poursuivi l'hypocrisie : c'est avec une candeur touchante qu'il nous explique le pourquoi de sa modération⁸. Il est bon de ne se permettre ces franchises que si l'on est protégé par le caractère d'ambassadeur ou de prédicateur

1. R. Treitschke, *B. Mencke*, p. 47. Cf. *De gravitate eruditorum*, 1717. Il nous y refuse, du moins à nos historiens, « gravitas » et est scandalisé des « Mémoires » qui outragent les bonnes mœurs. Même ouvrage, p. 30.

2. *Der deutschen Gesellschaft in L. Eigene Schriften*, II, p. 165.

3. R. Treitschke, *B. Mencke*, p. 21.

4. *De Charlataneria Eruditorum*, zwei Reden, 1713.

5. *D. d. Gesellschaft in L. Eigene Schriften*, II, p. 164.

6. R. Treitschke, *B. Mencke*, p. 31. *De præcipuis rei literariæ hoc tempore impedimentis*.

7. R. Treitschke, *B. Mencke*, p. 43.

8. *Scherzhafte Gedichte*, Leipzig, 1706. — Préface.

ordonné : autrement on court de gros dangers, il y peut même aller de la vie ¹.

Pourtant cet homme d'extrême prudence, à la politique timorée, fit une démarche qui avait sa hardiesse et qui eut sa fécondité. Thomasius était resté un philosophe et un jurisconsulte, Menke ne se contenta pas d'être un historien, ni même de rendre l'histoire accessible aux gens du monde : il alla plus loin. Il entra dans la voie où allait marcher si hardiment la génération suivante et chercher comme dit un de ces panégyristes à unir ensemble « die Gelehrsamkeit und die freien Künste » ². Il descendit vers la littérature proprement dite. Il faisait partie de la société intime des orateurs, une sorte de loge maçonnique avant la maçonnerie, mais qui avait un souci égal de la belle pensée et du beau langage. « Tu ne t'es point laissé corrompre par le méchant goût du siècle, dira Gottsched à l'illustre compagnie en 1728 ³. Les modèles incomparables de l'antiquité étaient de-

1. Ses satires (*Scherzhafte Gedichte*, 1706) donnent une parfaite image de cet esprit moyen et infatigablement conciliateur. Il connaît les défauts des femmes ; mais il rend hommage aux honnêtes dames, dont il ne s'avise pas de nier l'existence. A la question fort sérieuse en ce temps-là — un savant doit-il se marier ? — il répond par l'affirmative, mais après des hésitations. Il est jaloux des privilèges universitaires, tout en protestant contre l'abus des titres, et « l'affectation » des philosophes qui veulent se distinguer des autres hommes par leur costume et leur conduite lui semble fort répréhensible. De tous les philosophes qu'il fait défiler sous nos yeux dans la mascarade organisée par Apollon, c'est encore Descartes qui fait la meilleure figure

Der war der Maske nach ein « galant homme » zu nennen,
Er schien halb ein Soldat, halb ein Philosophus.

Descartes semble en avoir imposé par sa personne autant que par sa doctrine. Thomasius avait également beaucoup d'admiration pour l'homme et le philosophe. Cf. Sauer, *L.-D.*, n° 50, p. vii. — Comment ces hommes de bonne et forte volonté n'auraient-ils pas aimé celui qui disait aux pédants « dubita » et qui ensuite ajoutait, prévoyant leurs fureurs : « Attention ! je hais qui me nuit. »

2. *Der deutschen Gesellschaft in Leipzig Eigene Schriften*, II, p. 164. Die lateinischen Akta n'avaient pour objet que « die Gelehrsamkeit » ; les deutsche Akta ont un double objet : « die Gelehrsamkeit und die freyen Künste ».

3. Zum Abschiede aus der vertrauten Rednergesellschaft, des H. Gottsch. *Gesammelte Reden*, p. 606.

vant tes yeux. Rome et Athènes t'ont donné des guides meilleurs que Madrid et Florence »¹. Menke n'était qu'un hôte respecté dans cette société des orateurs² : il était l'âme même d'une autre société d'un caractère plus exclusivement littéraire. La société de Görlitz qui était dans le principe adonnée au seul art des vers se transforme sous son impulsion, en 1717, en « deutsch-übende Gesellschaft »³ ; la prose devint un objet de ses travaux. Elle embrasse dès lors toute la littérature, puisque la littérature pour les gens de ce temps, c'est l'éloquence en vers et en prose. Lui-même était poète, sous le nom de Philander von der Linde⁴. Il était du moins très au courant des choses de la poésie, puisqu'il connaît tous les poètes de l'amour depuis Homère jusqu'à Ben-serade. Il professe un éclectisme savant : il prend ses modèles chez les Anglais, les Italiens, les Français et parmi ces derniers il va sans sourciller de l'Imitation de Jésus-Christ de Corneille aux Maximes sur l'amour du comte de Bussy-Rabutin. Mais ce qui valait mieux que ses vers, sérieux ou plaisants, ce fut sa générosité envers Günther et l'admiration très sincère avec laquelle il parle de lui plus tard dans les *Deutsche Acta*⁵. « J'ai rempli de mon désespoir les huis-

1. Dans ce même discours Gottsched insiste sur ces deux points essentiels : la société est une société patriotique, et c'est le patriotisme qui l'inspire en tout ; la société est une société de philosophes, et ce qu'elle poursuit, c'est la vérité et son expression juste. Où a-t-elle vu le fondement de la vraie éloquence ? « in den wichtigsten philosophischen Wahrheiten, in tiefen Sittenlehren, in nachdenklichen Lehrsätzen, die es werth waren, dass sich gelehrte Männer damit beschäftigten ». — Il rappelle le passé de la société et évoque le grand nom de Thomasius, p. 609.

2. *Stübners Gedächtnisrede. Der d. Gesellschaft in Leipzig Eigene Schr.*, II, p. 154.

3. *Ibid.*, 104-115. Mayens Trauerrede auf den Herrn Hofrath B. Mencke.

4. *Philanders von der Linde Galante Gedichte*, 1705. — Vorrede.

5. *Deutsche Acta*, Th. 101, p. 344-350. Günther's Sammlung deutscher und lateinischer Gedichte, 1723. — Voici comme le savant homme et le brave cœur parle ou fait parler du bohème : « Ich habe den Verfasser derselben sehr wohl gekannt. Er war ein Studiosus medicinæ, ein gebohrner Schlesier, und von derjenigen Arth der Poeten, welche ein aufgewecktes, sorgenfreyes und

sons de la belle Philyris, dira le poète reconnaissant, et elle m'a tendu des mains maternelles¹. » Ces mains maternelles étaient celles de B. Menke. L'homme secourable empêche d'être sévère pour le poète, qui n'est qu'un amateur². Il se garde bien en effet de se réclamer du titre de poète, pour deux raisons, nous dit-il ; une qui est bien bourgeoise et l'autre qui est quelque peu pédante³. La première, c'est que les vers rapportent peu d'argent et peu d'honneurs : la seconde, c'est qu'il n'y a point de vérité dans la poésie : or il croit que l'on a raison de préférer les fruits aux fleurs. C'est ce qu'il écrivait en 1705 ; sa pensée semble s'être modifiée plus tard. Si l'on s'en rapporte aux *Deutsche Acta*, surtout à ceux qui suivirent la refonte du journal en 1721, Menke sur sa vieillesse s'intéressa plus vivement et surtout avec plus de sérieux aux lettres et à la poésie ; mais ce fut comme critique et non plus comme auteur. Il pressentit toute l'importance de la tâche qu'elles allaient accomplir. Il revendiquait déjà pour son journal en 1716 le droit de s'occuper d'un roman comme le *Gil Blas*, parce que ce sont là des livres qui ont pour objet d'enseigner les bonnes mœurs⁴. Il reconnaîtra en 1725, à propos des *Vernünfftige Tadlerinnen*, que la morale est une chose que tous ont le be-

soviel es möglich, alle Tage lustiges Leben leben. Seine Fähigkeit war ausnehmend : aber seine Arth zu leben etwas frey, und so beschaffen, dass er zu dem Valeriano, de Infelicitate literatorum, ein schönes Supplement geben kann. »

1. *Günthers Gedichte*, Breslau u. Leipzig, 1751, p. 474.

« Du aber hast auch gar den Musen Brodt gegeben », lui écrira de Lauban en 1720 le poète reconnaissant. Schreiben an Ihro Magnificenz H.-S.-B. Menken, dans les *Unvollständige Gedichte zu Günthers Gedichten*, Breslau, 1751, p. 241-248.

2. Stübner dans le Discours déjà cité d. d. *Gesellschaft in L. Eigene Schriften*, II, p. 167-168. fait du bienfaiteur et de son obligé un éloge également enthousiaste.

3. Préface des *Galante Gedichte*, 1705.

4. *Deutsche Acta*, Th. 43, p. 457-460, « Romanen sollen zwar eben nicht von Gelehrsamkeit zeugen, aber doch eine Geburt menschlicher Scharfsinnigkeit seyn. Wir sind also wohl befugt von solcher Schriften Werth oder Unwerth was zu sagen, zumahl, wenn sie zu Verbesserung unsrer Sitten etwas beyzutragen gemacht sind ».

soin et le droit de connaître¹. Il faut la faire sortir des systèmes, il faut en remplir les ouvrages qui sont à la portée de tous. On voit qu'on ne doit point se trop hâter de condamner les prétentions didactiques de l'école de Gottsched. La morale et les lettres ont leurs domaines à part, nous le savons aujourd'hui et c'est peut-être vrai. Mais ce qui a relevé la dignité des lettres aux yeux des hommes de science et de pensée, c'est précisément l'erreur bienfaisante qui fit voir dans les œuvres de l'imagination plus qu'un jeu, plus qu'un ornement et qu'un luxe. On ne pouvait plus mépriser le poète, du moment qu'il devenait à son tour un maître de vérité et de vertu, de même que l'on ne pourra plus mépriser le comédien, du jour où l'on reconnaîtra qu'il fait également œuvre utile. On voit que Gottsched n'a fait que suivre une voie tracée ; il y eut une évolution dans la pensée de celui qui fut son maître, mais le dernier stade conduit au disciple.

Ces sentiments, ces tendances, ces vues, tels qu'on les trouve exprimés çà et là dans l'œuvre de B. Menke, constituent ce que l'on pourrait appeler l'intellectualité supérieure de Leipzig : leur ensemble nous donne la conception moyenne d'une bonne intelligence bourgeoise dans l'Athènes de la Pleisse, vers 1724. C'est le fond commun dont a vécu cette élite de gens posés et d'esprits tempérés. Ce sont les idées qui vont triompher avec Gottsched dans le plein jour de la publicité, et c'est sous leur protection et dans leur lumière que le théâtre abritera la timidité de son premier essor.

Gottsched ajouta peu à ce qu'il reçut ; ce n'est pas un esprit original, mais il apporta à la propagation de ces idées

1. *Deutsche Acta Eruditorum Lipsiensium*, Th. 113, p. 295-299. Après avoir recommandé les ouvrages courts et qui passent par toutes les mains, l'auteur ajoute p. 296 : « die Sittenlehre ist eine Sache, welche alle Menschen wissen sollen. Weil sie aber meist in grossen Systematibus und zwar auf eine metaphysicalische, verdrüssliche Art verhandelt wird, so sucht dieselbe Niemand als der Gelehrten zu erlernen. »

d'emprunt une passion et une logique qu'il devait sans doute à l'air plus âpre de Königsberg. On était trop aimable à Leipzig pour y être vraiment passionné, trop modéré de nature pour n'avoir point quelque appréhension de la logique. La logique et la passion, ce sont les deux qualités maîtresses de l'homme d'action ; elles avaient déplu dans Thomasius et son exil avait été une conséquence de leur excès. Ce sont les mêmes qualités pourtant qui firent dans ce même Leipzig le succès de Gottsched. Il semble qu'il y ait là une contradiction, la même cause produisant deux effets contraires. Mais elle s'explique à la réflexion. Thomasius portait ces qualités à l'extrême dans le choix même et l'expression des idées : c'est un penseur. Gottsched n'est logique et passionné que dans le choix des moyens : c'est un politique. Il ressemble à s'y méprendre à ces faux tribuns qui avec une intransigeance irritante de manière et de tour patronnent un programme moyen, fait pour tout concilier. La parole est hardie, le geste est hautain, — et ce que l'on présente, en somme c'est un compromis.

Thomasius avait été un philosophe, Menke avait été le protecteur des lettres ; Gottsched sera lui franchement et à la fois un philosophe et un littérateur. Il fera des lettres un instrument de la « saine raison ». Thomasius avait aimé l'Allemagne ; Menke avait vu la France avec des yeux sans bienveillance : Gottsched haïra la France¹ et exaltera l'Allemagne. Les lettres prêcheront cet amour et cette haine. Thomasius et Menke avaient porté leur vue au delà de la coterie des doctes — Gottsched embrassera d'un regard aimant la nation tout entière². C'est vers elle qu'il se tourne, c'est à elle qu'il

1. Cette haine a trouvé son expression la plus complète, rageuse et bornée, dans les « *Patriotische Gedanken über die Schlacht bei Fontenoy* », 1745. *Gottsched's Gedichte*, II, p. 399-406.

2. Il l'aime dans toutes ses provinces et dans toutes ses classes. Il l'aime dans toutes ses provinces : lisez la préface du quatrième volume de la *deutsche Schaubühne* — « der Verfasser selbst (Quistorp) ist ein Niedersachse und ich freue mich

s'adresse, c'est elle qu'il veut transformer en un public. Ce sera là son œuvre : il créera un public allemand. Il lui donnera des règles de critique avec ses manuels ; avec son enseignement il lui suscitera des écrivains ; il lui constituera les organes qui lui manquaient, improvisant journaux, salons, académies, théâtre. Il se placera hardiment au milieu des gens qui lisent, au milieu de la foule — lui, l'homme des chaires académiques ; il leur enseignera le goût qui doit en faire une nation polie ; les idées bienfaisantes du siècle de la raison cessent d'être des vapeurs bleues à l'horizon ; leur substance lucide et subtile s'insinue dans l'air même que tous respirent : elle le pénètre, elle l'épure. La pensée devient l'aliment universel, et cette pensée est imprégnée d'amour, un amour grin-

recht, dass alle Hauptheile von Deutschland an diesem Bande meiner Schaubühne und an der Ehre, die unserm Vaterlande davon wächst, gleichen Theil haben. Dann wenn sich die Oberländer den Verfasser der Banise als einen Regenspurger, das mittlere Deutschland den Urheber des Hermanns und geschäftigen Müsiggängers, als einen Meissner und die niederdeutschen Provinzen den Verfasser des Aurelius als einen Mecklenburger zueignen können : so kann sich auch Preussen die Ehre der unglücklichen Heyrath zuschreiben. »

Et il l'aime dans toutes ses classes — mais en bourgeois et en philosophe. La nation ne commence pour lui qu'avec l'homme éclairé, et devant la noblesse, son attitude n'est pas très nette. Il se courbe très bas à l'occasion et est flatté d'un regard, mais en même temps il écrira dans le *Biedermann*, Th. II, St. 58, p. 29-31. « Ich kann es nicht leugnen : ich habe allzeit vor einem neugeadelten Ritter eine grössere Ehrenbietung als vor einem solchen alten, von dem ich weiter nichts als seine sechzehn Ahnen erzählen höre ». C'était plus à sa portée.

Il faut être indulgent à ces faiblesses.

Toute cette bourgeoisie a au fond une certaine fierté, mais elle est habituée au respect.

On prend à la lettre les lieux communs de Boileau sur la noblesse et on les applique aux réalités présentes. On veut bien que la noblesse ne soit pas une chimère, mais on voudrait bien aussi y avoir accès. L'expression la plus éloquente de ces sentiments mêlés, c'est dans Gottsched qu'elle se trouve, dans sa *Lob- und Gedächtnisrede auf Martin Opitz*, 1739. *Gesammelte Reden*, p. 184-186.

Des rapprochements étaient possibles : une classe intermédiaire se pouvait former. La comédie, dans la période qui suit celle que nous étudions, pourrait fournir d'intéressantes précisions à ce sujet. On en parlait, on y songeait. — Le traité de de Lœn, *der Adel*, est fort édifiant : c'est un livre de libéralisme social : de Lœn veut rapprocher, concilier, Lire p. 134, l'aimable parallèle qu'il établit entre la vie du gentilhomme campagnard et celle du marchand de Francfort.

chu, soupçonneux, prompt à l'insulte, mais de l'amour après tout, et du plus sincère. Lisez son discours sur l'invention de l'Imprimerie. C'est l'Allemagne qui a tout fait, tout découvert, tout inventé¹. La France doit se contenter d'avoir eu l'idée des orgues. « Lève-toi donc, ô toi, pays privilégié entre tous, Allemagne bénie de Dieu ! Réveille-toi de la torpeur et de la pusillanimité qui te sont habituelles. Ose donc reconnaître enfin l'avantage que tu as sur toutes les autres nations et cesse d'admirer superstitieusement tout ce qui vient du dehors et n'est point dans ta nature !... » Une autre fois, il prendra à parti ces dénaturés qui n'ont d'yeux et d'âme que pour le pays qui n'est point leur pays, ces fous qui dans le sein même de la patrie vivent, se soignent, se guérissent, et meurent à la façon des étrangers², et qui dans le moment suprême rêvent pour leur âme d'un ciel qui ne serait point celui de la terre natale.

C'est de l'éloquence. Gottsched, le mauvais poète, était un homme éloquent. Les phrases s'animent encore sous la parole complaisante qui les redit avec piété et il s'en échappe un souffle qui émeut. Il eut donc sa part des dons de l'esprit. Ce fut un homme d'état dans les choses de la pensée. C'est le malheur des temps qui a jeté ce bourgeois dans la littérature ; il était né pour les affaires et le gouvernement des hommes. Il eut la vision de l'Allemagne que les politiques n'entrevoient pas même. Il n'eut en somme qu'un ridicule, c'est de croire qu'il pourrait ressusciter la morte avec de mauvaises tragédies. Mais c'est un ridicule qui devrait attendrir. Il fut si près de ce qu'il pouvait, de ce qu'il devait prendre pour le succès. Il avait étendu de Leipzig sur toutes les provinces allemandes un réseau de sociétés et de

1. *Lob und Gedächtnisrede auf die Erfindung der Buchdruckerkunst*, 1740. *Gottscheds Gesammelte Reden*, p. 127-172 : Les passages que je concentre dans ma citation, p. 130-131-132 et p. 167.

2. *Gottscheds Gesammelte Reden*, p. 599. Allusion à la Colonie française ?

connivences, mais un réseau vivifiant et qui transmettait la chaleur de son âme jusqu'aux dernières extrémités du pays. Une lumière allait se faire comme en France. Il avait des amis et des appuis dans toutes les classes : les temps heureux où le poète portait une couronne comme les rois semblaient vouloir renaître, puisque dans le salon de Mme de Ziegler, tout aussi bien que dans un salon parisien, noblesse et roture fraternisaient un instant dans le double culte du bel esprit et du patriotisme¹. Ils coopéraient aux mêmes œuvres ; ils faisaient partie des mêmes assemblées. Le théâtre allait devenir par toute l'Allemagne le point de réunion où la société divisée s'unirait pour ne faire qu'un public. La salle y offrirait un spectacle aussi touchant que la scène : dans le parterre de la bourgeoisie et du peuple, dans les loges l'aristocratie et le patriciat ; tous, à leurs places distinctes, écouterait, dans le même recueillement et avec le même battement de cœur, la langue des ancêtres répétant pour tous la même leçon de moralité et de vertu. Il se faisait en Allemagne un effort commun ; l'espérance qui était au cœur de Gottsched lui venait de milliers de cœurs qui espéraient aussi. La société de Görlitz devenue Société allemande était prête à concentrer toutes les bonnes volontés et à régler

1. Je ne sache pas qu'il ait été écrit sur Marianne de Ziegler, rien qui soit définitif. On trouvera une esquisse dans le livre de A. von Haustein, I, 91-92.

La figure est intéressante. Dans les *Écrits de la Société allemande de Leipzig*, II, p. 247 et p. 308, Mme de Ziegler a publié les longues « plaintes de Damon sur le départ de Philis » et un Dialogue de la Vraie amitié. Elle y célèbre le sentiment délicat, l'attachement pur et entier de l'âme. Il y a une certaine grâce embarrassée dans l'*Ode aux Muses*, où elle cherche à leur expliquer pourquoi elle s'est remise à faire des vers. *Der deutschen Gesellschaft Oden und Cantaten*, Leipzig, 1738, p. 475-478. — Lire aussi dans *D. deutschen Gesellschaft in Leipzig Gesammelte Reden und Gedichte welche bei dem Eintritte und Abschiede ihrer Mitglieder pflegen abgelesen zu werden u. s. w.*, Leipzig, 1732 — le discours de réception de Mme de Ziegler, 281-295, avec la galante réponse, d'accueil charmant, p. 296-301. V. dans la *Nouvelle Bibliothèque Germanique*, 1746, T. I, p. 400-8 un article élogieux sur ses *Vermischte Schriften, in gebundener und ungebundener Rede* parus à Göttingen en 1739.

tous les enthousiasmes. Gottsched songeait à l'ériger en Académie, et à cette Académie incomberait une mission, qui l'élèverait au-dessus de l'Académie Française : elle fournirait de pièces le répertoire national. Déjà il avait trouvé le Richelieu qui donnerait l'être à ce corps suprême, en lui assurant les bonnes grâces du souverain : M. de Manteuffel. Un regard du prince et un nouveau siècle va naître ! Il touchait le but, il allait pouvoir dire : mon œuvre est faite, et il n'avait pas quarante ans¹.

On sait comment tout ce rêve s'écroula !

1. Danzel, *Gottsched u. seine Zeit*, p. 135-137.

IV

MELPOMÈNE

Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden.
SCHILLER.

La *Deutsche Schaubühne* est le plus grand effort littéraire de Gottsched¹. On y suit la trace de son activité fébrile depuis les jours où il put s'imaginer qu'il avait le don d'un verbe créateur jusqu'aux heures des premières angoisses, où la révolte qui éclatait lui sembla une insulte. Ce serait son monument, si l'histoire des lettres en connaissait d'autres que ceux du génie. Ce n'est qu'une ruine, mais elle a la grandeur des ruines : elle évoque un passé.

La *Deutsche Schaubühne* est le travail commun du maître et des disciples ou plutôt du maître et des compagnons.

1. *Deutsche Schaubühne*, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, Leipz., 1740-45, VI vol.

On a vu dans la publication de la *deutsche Schaubühne* un coup porté à la Neuber. Les pièces publiées tombaient pour la représentation dans le domaine public, et qui voulait les donner n'avait qu'à les y prendre. Mais ne voit-on pas les comédiens eux-mêmes publier leur répertoire, notamment Schöne-mann dès 1748 ? Il y avait donc profit pour eux à le faire, et non désavantage. C'était la réclame la meilleure que l'on pût imaginer ; elle recommandait la troupe à l'attention des gens qui lisent et augmentait le goût naissant pour le théâtre.

Et si l'on veut envisager la question dans un point de vue plus haut, on comprendra que cette publication était nécessaire. Ce qui devait relever le théâtre aux yeux du public éclairé, c'était son caractère vraiment littéraire : or, comment mettre ce caractère en évidence, si ce n'est en démontrant par la publication des pièces qu'elles avaient une valeur indépendante de la représentation ?

Ce n'est point en effet dans un temple que nous entrons. Nous sommes dans un atelier. Gottsched avait fondé une véritable usine de poésie dramatique. Il croyait en toute naïveté, comme beaucoup d'autres autour de lui, que la poésie s'enseignait, comme s'enseigne un métier. Si peu que rien de bon naturel avec beaucoup de patience, de méthode surtout, c'est là le secret de l'art.

L'erreur, si grossière qu'elle fût, avait du bon, puisqu'elle a décidé une production.

Le professeur choisissait donc parmi les étudiants ceux qu'il jugeait le plus aptes à ce genre d'exercice et il leur disait : traduisez, puis, lorsque vous aurez beaucoup et longtemps traduit, risquez dans votre copie un peu de votre propre fonds ; ajoutez ici, supprimez là. Ne copiez plus, adaptez, imitez ! Et quand vous aurez pénétré tous les mystères de l'imitation, alors vous serez mûrs, et comme moi, vous composerez des originaux, *Caton* ou *Agis*.

On devine bien ce qui pouvait sortir de cet enseignement, une misère — mais ce qui est sorti de cette misère, c'est le drame allemand.

D'abord ces méchants écrivains ont facilité la besogne, en la croyant facile. En se rapetissant les choses, ils les ont rendues abordables. On ne peut espérer atteindre Racine, mais on croit que l'on peut faire mieux que Grimm ou Gottsched.

En second lieu les produits médiocres ont fait masse, et en s'entassant ils ont donné aux acteurs une matière que ceux-ci, qui avaient du talent, ont pu relever des grâces et des puissances de leur jeu. A l'aide de ces pièces sans valeur ils ont su entretenir par le spectacle le désir du public, exciter par l'effet l'émulation des poètes. Il y eut ainsi entre l'époque où ils étaient tout, c'est-à-dire le siècle des « Haupt- und Staats- Aktionen » qui n'existaient que par eux et le temps

où ils ne seront quelque chose qu'à la condition expresse de se subordonner au génie du poète, une période intermédiaire, où leur génie a soutenu la défaillance de l'écrivain. On les prenait pour des interprètes, et ils l'étaient en effet, quand ils jouaient une traduction de Racine ou de Voltaire ; ils cessaient de l'être et redevenaient comme autrefois des créateurs, quand ils jouaient un original de Quistorp ou de Pitschel.

Il semble donc que le succès de la réforme entreprise par Gottsched soit dû en première ligne à l'admirable politique du réformateur ; ensuite et pour une part égale à l'intelligence des acteurs et à la bonne volonté du public ; en troisième ligne seulement viennent les écrivains.

Ce sont des humbles, mais nous savons qu'il est bon d'aller vers les humbles. La charité intellectuelle a ses récompenses. On ne peut avoir l'intelligence de la force, si l'on n'a épuisé la faiblesse.

Le recueil contient trente-sept pièces de théâtre. Il conviendrait d'ajouter un certain nombre d'œuvres qui n'y ont point trouvé place, mais qui le complètent, procédant du même esprit. Ce sont notamment les tragédies de Behrmann et une partie des œuvres de J. E. Schlegel.

Toutes ces pièces de théâtre sont des tragédies et des comédies. Ces tragédies et ces comédies sont les unes des traductions du français, les autres des originaux d'après les préceptes français, que le maître avaient adoptés et expliqués tout au long dans la *Critische Dichtkunst*.

Il y a qu'un étranger dans cette société gallo-germanique, c'est le Danois Holberg. Mais Holberg, du moins celui de la *Deutsche Schaubühne* n'est lui-même qu'un Molière épaissi, plus enfoncé en la matière, comme dirait Armande.

Cette imitation exclusive des auteurs français a, comme nous l'avons vu, ses raisons historiques. La reprocher à Gottsched est tout à fait injuste. C'est comme si on voulait

lui reprocher d'être né en 1700 et de s'être occupé du théâtre vers 1725. Y avait-il donc à cette date en Allemagne, dans cette partie de son activité intellectuelle dont une nation à conscience, — autre chose que la France? Lessing qui fait ce reproche à Gottsched aurait pu se le faire à lui-même. N'a-t-il pas été longtemps sous le charme de notre littérature dramatique, et lorsqu'il esquisse *Henzi*, est-il donc si loin de Voltaire? Quant à la supposition que l'esprit de Shakespeare vivait dans les bandes d'une vie occulte, mais prête sur un signe à se déployer au grand jour, c'est une supposition toute gratuite. C'est une idée ingénieuse de polémiste qui cherche un point d'où frapper; ce n'est ni d'un historien ni d'un critique.

Ce fut justement la force de Gottsched, en ces commencements du moins, de ne point voir au delà des réalités immédiates : il n'offrit aux heures que ce qu'elles pouvaient mûrir : il n'y a pas d'autre sagesse que celle-là.

C'est un avantage quelquefois qu'un horizon restreint.

On lui a reproché également d'avoir fait porter le principal de son effort sur la tragédie. C'est elle dont le triomphe à ses yeux doit être le triomphe du bon goût au théâtre, la marque de la victoire définitive. Johann Elias Schlegel eût procédé différemment, si l'on en juge par ses projets de réforme concernant le théâtre danois¹. Il serait parti de pièces

1. La pensée de J. E. Schlegel, c'est qu'il faut faire peu à peu l'éducation du public. Le public, à vrai dire, n'existe pas; il n'y a que des curieux, il faut les attirer, les retenir, et à leur insu par degrés les instruire, les élever. Nous citons d'après l'édition de ses *Œuvres complètes*, publiée par son frère Joh. Heinrich, 5 vol., 1761-1770. — « Der Anfang des dänischen Theaters ist damit gemacht, dass man die Handlungen des niedrigsten Standes darauf vorstelle. Und in der That sind es diese, wobey man den Anfang auf einem neuerrichteten Theater machen soll; weil in demselben Stande die Thorheiten sich offener und ohne Schminken zeigen, und also begreiflicher sind... » (Th. III, p. 278). — Et plus loin, p. 280. « Mein Rath ist also, mit Beybehaltung der Komödien aus dem niedrigen Stande, die man schon hat, in denen Stücken, die man neu auf das Theater bringt, immer höher zu steigen; aus dem niedrigern Stande in den Mittelstand, aus dem Mittelstande in den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu

à la portée de tous, où il y a une imitation approchée de la vie et se serait élevé peu à peu, degré par degré, jusqu'à la grande tragédie qui doit être le couronnement de l'édifice et non sa base.

Mais la réforme de la scène comique avait été entreprise avant Gottsched par König, le poète officiel de Dresde, et le lendemain du succès qu'avait remporté *le Monde renversé*, Gottsched eût été vraiment mal venu à vouloir reprendre effrontément l'œuvre commencée par un homme de ce rang et de cette autorité. Il était trop adroit politique pour une bévue de ce genre.

Au surplus l'habile stratège avait compris que ce n'était point de ce côté qu'il fallait diriger la première attaque.

De quoi souffrait le théâtre allemand? Quel était le vice originel, et qu'il fallait éliminer d'abord? celui qui entraînait tous les autres?

La noblesse, la grandeur, le sérieux des conceptions souveraines, la pureté des idées inspiratrices auraient pu y être tolérés à la rigueur, mais à une condition; toutes ces belles et saintes choses devaient s'accommoder du rire grossier, de la plaisanterie populacière d'Arlequin.

Or, l'Arlequin allemand, nous l'avons vu, était un tout autre personnage que le bouffon italien dont les Parisiens avaient refait l'éducation.

C'était la plèbe, je ne sais quoi de plus ignoble que Panurge, une réédition de saint Grobianus; la bassesse triomphant dans un ricanement stupide.

Il fallait donc avant tout purifier la scène souillée par cette

kommen. Auf diese Weise wird man sich versprechen dürfen, allen Ständen durchgängig zu gefallen: der Verstand der Zuschauer wird immer geübter werden, auch die feinsten Einfälle mit Vergnügen und Aufmerksamkeit zu hören; und man wird eines beständigen Beifalls versichert seyn, weil man für alle Arten der Zuschauer arbeitet und weil unter so vielen Abänderungen ein jeder einige nach seinem Geschmack finden wird». Tout cela est très bien, mais est-ce que les élèves auraient suivi le maître?

présence indigne et il n'y avait que la tragédie qui pût accomplir ce travail herculéen. La comédie accepte trop aisément les compromissions impures. Elle n'a qu'un pas à faire pour tomber dans la farce ; il suffit parfois pour cette chute d'une interprétation maladroite. Il y a au contraire trop de mâle grandeur dans la tragédie de Corneille pour que le pitre y ose paraître ; il y a trop de tendresse féminine dans la tragédie de Racine pour laisser place à autre chose qu'aux larmes.

La tragédie française, qui était une école de vertu et de grandeur d'âme, était en même temps une école de décence et de dignité¹.

Point d'alliage dans le pur métal ! Elle était grave, souriait à peine dans sa majesté, qui des choses humaines ne voulait connaître que la noblesse et la douleur.

Elle n'admettait même la pitié que tempérée d'admiration. Elle vivait parmi les rois ; l'homme pour elle commençait au héros ; tout le reste de l'humanité était relégué parmi les confidents et les suivantes.

Les passions s'y soumettaient d'elles-mêmes au rythme souverain, qui du désordre des mouvements faisait une attitude plastique ; elle fondait le cri dans une harmonie supérieure ; au milieu de l'orage déchaîné, l'alexandrin vibrail, sonore et tout puissant, sans fléchir jamais ni tressauter.

1. Nous nous sommes permis de parler de Corneille et de Racine un peu longuement, comme nous parlerons de Destouches et de Marivaux. C'est qu'il était essentiel à l'objet que nous poursuivons de préciser la lumière qu'ils apportaient à l'Allemagne.

Ce sont des tableaux bien connus, que nous essayons de replacer dans le jour où les vit un public étranger. Il nous a semblé qu'il n'y avait point lieu d'appuyer de citations et de références des faits, des jugements établis depuis longtemps par des critiques et des maîtres éminents.

Nous avons seulement tâché de rendre, quand il était possible de le faire, un peu de la physionomie des différents auteurs par le choix même des expressions et des tours. Il n'y a pas, notamment dans ce que nous disons de Marivaux, une ligne qui ne reproduise une des expressions de l'écrivain ou ne fasse allusion à quelque scène.

On pouvait discuter sur le bien fondé des règles qu'elle prétendait avoir héritées des anciens, mais on ne pouvait nier qu'elle ne fût une forme d'art parfaite ; elle concentrait dans un espace aussi restreint que possible de vastes étendues d'âme humaine et elle les éclairait de la lumière la plus pure qui tombât de voûtes toujours sereines.

Telle était la forme idéale qu'indépendamment des volontés individuelles les causes historiques et les hasards sociaux avaient amenée à l'horizon germanique. De cette forme idéale Gottsched fit un exemple pour les siens. Il se borna à indiquer ce qui était devant lui, devant tous ; mais s'il eût eu à choisir, il n'eût pu faire un choix meilleur : pour des poètes dont le génie n'est pas encore marqué, pour un public qui n'a que des aspirations, ce n'est pas la beauté la plus forte, c'est la beauté la plus pure qui doit être le canon et la règle.

Or les œuvres de la tragédie française ont des œuvres grecques au moins la pureté.

Et elles ont un avantage sur le théâtre antique, c'est qu'elles sont modernes ; même, au temps de Gottsched, elles avaient encore ce que nous appelons aujourd'hui d'un nom barbare « l'actualité ». Pour ces générations d'hommes où la vie s'écoulait sans fièvre ni précipitation, où les idées évoluaient sur un rythme aux lenteurs prudentes, comme si elles eussent voulu s'accroître sans usure, ne rien perdre tout en acquérant, l'âme des héros de Corneille et de Racine était toute voisine encore de l'âme contemporaine, même en Allemagne, puisqu'en Allemagne tout était à la française. On n'avait qu'à lever les yeux pour l'apercevoir.

Si l'on veut bien se rappeler que l'œuvre de régénération entreprise par Gottsched était pour le moins tout autant sociale que littéraire, que Gottsched n'était point un esthète qui n'a de patrie que le beau, mais un patriote dont le cœur souffrait cruellement des misères nationales, on comprendra sans peine comme ce caractère de modernisme idéal propre

à la tragédie française devait la lui rendre précieuse : n'apportait-elle pas à ses compatriotes une forme d'âme supérieure et qui pouvait devenir le patrimoine de tous ? Toute la sensibilité délicate de ce grand pays qu'était alors la France s'était ramassée dans ce drame, comme si elle y trouvait une atmosphère bonne à respirer. Et la France, où chaque province était un pays avec ses mœurs, son esprit, son physique, et dont l'unité en somme se réduisait tout entière à ce fait que toutes ces provinces étaient également le domaine du roi, offrait à la fois un raccourci du monde et une concentration de la vie. Elle avait elle-même la beauté des grandes œuvres de l'art. Elle avait dû concilier toutes sortes d'oppositions et de contrastes, de tempéraments et de tendances, de croyances et d'erreurs, de classes et de races, et des éléments les plus mêlés et les plus complexes était née sous des étoiles heureuses cette Psyché tragique, simple d'aspect, une dans la variété des attitudes, mais toute pleine de richesses intimes, avec des clartés et des nuances jusque dans les profondeurs, une préformation de cette âme qui s'obstine à vivre aujourd'hui encore dans les meilleurs de nous.

Corneille a vu l'homme de son pays et de son temps dans une double lumière qui le transfigurait : il l'a vu dans les rangs qui avoisinent la majesté et il l'a vu dans la beauté de l'effort moral, devant laquelle s'effacent toutes les distinctions humaines. Ses personnages sont des gentilshommes et des héros ; ils ont de la race et ce sont des élus. Le sort qui les aime leur fait de la vie une matière à l'honneur et les siècles sont venus enrichir leurs âmes privilégiées. Ils ont de l'homme du moyen âge la vaillance chevaleresque dont le poète avait retrouvé l'image dans le Romancero espagnol ; des fiers citoyens de Rome ils ont les vertus surhumaines qui faisaient l'admiration de ses contemporains. Rome revit dans la sensibilité française une vie imprévue d'héroïsme. La maison, le roi et Dieu, ce triple objet qui fit battre plus

d'un noble cœur et qui remplissait l'imagination de tous exige le sacrifice et le sacrifice joyeux ; il faut du sang et un sourire. Plus le devoir est cruel et plus il doit être cher, puisque en brisant il détache et élève. Certes l'amour est chose d'infinie douceur, l'âme rencontre l'âme, mais quand le devoir surgit, que la maison, le roi ou Dieu réclame l'effort, ce n'est plus qu'un transport des sens et la raison doit triompher. Le drame en effet est pour le Normand Corneille un débat, un procès, mais un procès sublime, où c'est la raison qui a raison, et où dans la victoire le vaincu disparaît tout entier, n'ayant été qu'un trouble de la chair. Ce que Corneille appelle ainsi la raison, c'est le motif le plus haut, celui qui coûtant le plus donne le plus ; ce qu'il donne c'est l'exaltation suprême de la volonté, pour laquelle il n'est plus rien d'impossible. Jusqu'à quelles profondeurs de l'être français le poète n'avait-il point dû pénétrer ! Dans cet enthousiasme de la volonté, ivre d'immolation, dans cet entraînement passionnel de la raison, aveuglée de sa propre lumière, dans cette fièvre de stoïque folie qui ne trouve l'apaisement que dans l'extase, il touche à ce qu'il y a de plus grand dans l'âme nationale, et du même coup il émeut l'âme commune à tous ; car ce sont ces élans que l'on a toujours aimés en nous et qui nous feront beaucoup pardonner.

Ces figures de Corneille ont fait et feront toujours une grande impression ; c'est qu'à l'extrême simplicité de la pensée elles joignent une complexité infinie du sentiment ; elles sont antiques par l'esprit et modernes par la sensibilité, unissant ainsi deux qualités éminentes, trop souvent séparées. L'Allemagne eut beaucoup de peine à s'en détacher. Lessing sera plus dur encore pour Corneille qu'il ne l'est pour Voltaire : on dirait qu'il le sent plus vivant.

Notez que le monde qui entoure les héros est vu froidement, tel qu'il est, avec une exactitude parfaite, sans emballement ni chimère. C'est dans un monde de réalité que nous

conduit également Racine et il semble qu'il nous y tienne plus attaché que Corneille. C'est qu'il y a découvert des mystères que n'y voyait pas Corneille. Si l'on peut dire que celui-ci a sauvé pour l'imagination moderne un idéal qui venait en partie du passé, Racine est tout moderne. Son drame est plus près de nous que le drame d'hier. Phèdre est moins éloigné de notre cœur que les héroïnes du romantisme. Tous les orages et toutes les fureurs dont les poètes cherchent la cause dans les destinées ou dans les influences supra-terrestres, il les voit naître dans les yeux de la femme. La femme est aimée ; elle aime ou n'aime pas, mais quel que soit son cœur et le rêve qui l'obsède, elle apporte avec elle la mort. C'est la mort du héros qui repose et sourit sur la joue de la jeune femme. Elle l'ignore parfois ou voudrait l'ignorer. C'est Andromaque qui enferme son cœur dans un souvenir, c'est Monime dont la passion n'est qu'une forme exquise de la tendresse. Ce sont vraiment des âmes de femmes, à demi-voilées — même à leurs propres yeux. Elles s'enveloppent de chasteté jusque dans les ardeurs du désir. Criminelles, elles gardent au fond du cœur des pudeurs infinies et des trésors de délicatesse qu'un regard offense. La plus coupable de toutes est aussi la plus touchante. Le feu où elle se consume avec volupté est une souillure qui lui fait horreur. Elle est perfide, incestueuse, et elle l'est malgré soi. Elle en meurt, mais l'amour est implacable et avant de mourir, il faut qu'elle tue.

Les héros, pour être sensibles à la femme, n'ont rien d'efféminé ; ce sont des hommes dans la plus large et la plus belle acception du mot. Ce ne sont plus des héros, si l'on entend par héroïsme, comme le faisait Corneille, la tension de tout l'être dans l'effort moral ; leur nature a trop de divers visages pour qu'on la puisse saisir d'un biais ; mais il y a d'autres conceptions de l'héroïsme, et ce sont des héros par la plénitude même de l'humanité qui est en eux. Toujours présente

sous le vice même et dans le crime odieux, elle donne au monstre le plus affreux une apparence de beauté. Le Néron de Racine est plus effrayant que celui de Tacite : on le voit à l'œuvre, mais il est plus attachant, parce que le poète a su lui conserver « la forme entière de l'humaine condition ». Tacite hait Néron, Racine s'y intéresse et nous y intéresse. Un attrait étrange survit à l'horreur qu'il inspire : nous sentons en nous quelque chose de sa chair. Il n'y a guère que Shakspeare qui ait su faire descendre la sympathie jusque dans ces limites extrêmes. Nous admirons Richard III et nous avons pitié de Macbeth.

Néron est une figure un peu exceptionnelle dans le théâtre de Racine. Ses personnages sont en général des êtres d'élite. Ils sont parfaitement ce qu'ils doivent être, d'après leur âge, leur classe, leur fonction. Ils ont l'élégance innée de l'homme de cour, le regard assuré de l'homme d'état et de l'homme de guerre ; ils sont ouverts à tous les grands intérêts et propres à tous les grands emplois, d'admirables exemplaires d'aristocratie humaine : ils ont en partage toutes les facultés naturelles de l'homme et aucune ne reste oisive. Ce sont des natures harmonieuses. Quand la passion s'abat sur eux, elle ne les anéantit pas d'un coup comme le destin antique ; elle est moins brutale et plus cruelle ; elle joue d'abord avec la riche étoffe de leur âme, multipliant, exaltant sa vitalité avant de l'éteindre. Elle met en mouvement tous les dessous inconnus qui échappaient à leur conscience ; elle soulève au fond de leur être les ondes qui ne s'apaiseront pas. C'est un flot toujours croissant. Le héros le sent qui grossit en lui ; il ne résiste plus. La fatalité n'est plus extérieure à l'homme. Nous sommes sur le seuil d'un monde nouveau, où l'homme explique l'homme. Les dieux ne sont plus que des métaphores imaginées par la passion qui veut s'innocenter ; le héros est sa propre victime ; il succombe à lui-même ; il meurt d'un trop-plein de sa sensibilité et d'un

excès de vivante énergie. Il est la proie de son âme. C'est de son cœur que monte la mer qui l'engloutit.

Toute cette humanité de Corneille et de Racine, idéale puisqu'elle donnait à l'homme une idée plus haute de lui-même, devenait à la représentation d'une réalité immédiate pour le public. Elle était en son extérieur et jusque dans les détails l'exact portrait de l'humanité de choix que l'on avait sous les yeux dans les cours des princes et que l'on prenait pour modèle un peu partout. Même ce qui à distance nous étonne d'abord dans cette tragédie la recommandait aux contemporains en la leur rendant plus familière et plus proche. Ce qui la recule de nous les mettait de plain-pied avec elle. Le langage choisi qui ne prend de la langue que ce qui a une marque native d'élégance, c'était le langage même des entretiens dans la bonne compagnie : le nombre et le rythme poétiques ne lui ajoutaient rien qui le fît sortir de son ton naturel : ils ne servaient qu'à soutenir la voix de l'acteur. On préparait les conversations, comme on prépare aujourd'hui une conférence. On s'étudiait à être simple et l'on mettait des grâces dans le laisser-aller. Tout était réfléchi, même l'ingénuité. « On doit retrouver dans la tragédie, nous dit Schlegel, toutes les qualités qui ornent les discours de l'homme bien élevé, mais à un plus haut degré.¹ » Ce qui était vrai des discours l'était aussi du geste et de la tenue dont on les accompagnait. C'était sur la scène la même marche compassée que dans un salon ou à la promenade. Les mouvements s'y décomposaient savamment, parce que l'on était habitué à les décomposer dans la société. Il y avait là toute une science mondaine qu'il fallait avoir acquise de bonne heure. Le maître à danser vous apprenait non seulement à danser, mais à vous mouvoir, à vous incliner. Un

1. C'est le sens de son petit traité : *Von der Würde und der Majestät im Trauerspiele. Werke, Th. III, p. 219-221.*

salut était chose fort compliquée. Demandez à M. Jourdain toute la peine qu'il y a pour un bourgeois vieilli à se faire aux belles manières des gens du monde. Comme le langage du poète ne faisait que reproduire celui de l'homme bien élevé, le geste de l'acteur se réglait sur le geste du courtisan : il en devait être une copie parfaite. Polyeucte, avant de se mettre à genoux, posait son chapeau et enlevait ses gants : c'est qu'on ne concevait pas qu'il fût possible de prier autrement, et quand Cinna faisait à Émilie le récit de la conspiration, il avait au préalable, avec un beau mouvement arrondi, placé son casque sous le bras gauche, parce qu'il n'y avait pas un clerc dans le parterre qui ne sût qu'on ne pouvait parler à une dame, le chapeau sur la tête. L'école de la grandeur d'âme était aussi l'école des bienséances. On y prenait à la fois une leçon de générosité et de maintien. Ainsi les particularités, qui nous sembleraient aujourd'hui devoir éloigner le personnage de la nature et de la vérité, le rapprochaient du spectateur. Il n'y avait pas jusqu'au costume qui par son infidélité même ne contribuât à augmenter l'illusion. Dans le débat entre Gottsched, qui voulait habiller Caton à l'antique et Mme Neuber qui déclarait que c'était le travestir, c'était peut-être bien Mme Neuber qui avait raison : le Caton de Gottsched en perruque et en bas de soie était plus réel, je veux dire plus près du public qu'il ne l'eût été sous la toge et coiffé à la romaine : la toge n'eût-elle pas d'ailleurs gêné quelque peu les évolutions du bon gentilhomme¹ ?

Certes, c'était un bien vilain vers que l'alexandrin allemand, une espèce de métronome automatique indifférent à la pensée qu'il torture et à l'émotion qu'il brise ; avec l'im-

1. *Beyträge*, VII, p, 297... Von der nöthigen Wahrscheinlichkeit bei Vorstellung des Schauspiels. L'article est de Mylius et les pages 316-319 traitent spécialement du costume. On y trouve une allusion au *Caton* de Gottsched.

passibilité d'un mécanisme sourd à toute voix humaine, il grince et crie à intervalles égaux ¹; les ouvriers de Gottsched, Gottsched lui-même étaient de bien exécrables traducteurs; ceux qui les suivirent ne valurent pas mieux; — les acteurs, avec beaucoup de talent et d'entrain, durent sans doute trop souvent copier les manières affectées des mauvais comédiens de campagne qui s'égarèrent à l'étranger ² — mais à travers

1. Oui, cela est vrai des mauvaises traductions et des mauvaises tragédies, et il est vrai encore qu'il est bien difficile aujourd'hui de trouver quelque charme à ce qui a été écrit en alexandrins pour le théâtre allemand. Cependant il y eut un Schlegel, il y eut même un Cronck et il leur arriva de dire dans le rythme décrié des choses qui touchaient, il y eut un public qui applaudit, des artistes qui ont mérité ces applaudissements en déclamant ce même vers dont on parle avec tant de dureté! S'il eût été aussi exécutable qu'on nous le représente, comment expliquer un Ekhof, qui au dire d'un Schröder a été « der grösste Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt... »? Comment le grand artiste aurait-il su s'élever jusqu'à cette « unerreichbare Deklamation » dont le souvenir persistant jusque dans la vieillesse lointaine, attendrissait encore son rival, quarante ans après? Meyer nous a redit ces émotions qui sont pour nous, avec quelques remarques de Lessing, tout ce qui reste de la gloire d'Ekhof (V. Meyer, *Schröder*, I, S. 127, 143-144). « Wie schwoll Schröders Brust, als die Stimme, der nie ein Herz widerstanden, mit unnachahmlichem Wohl laut anhub :

Ihr Völker, die der Schmerz in diesen Tempel führt,
Bringt Thränenopfer her! Vielleicht wird Gott gerührt! »

Ainsi, voilà un homme très laid, petit, mal bâti, avec des pieds énormes qui en scène faisaient de tout le personnage une caricature, — il dit des alexandrins, et les cœurs sont pris, et les yeux ne voient plus que ce qu'il plaît au vers de leur suggérer.

Comment expliquer cette merveille? C'est que l'alexandrin n'était pas pour les hommes de ce temps ce qu'il est devenu pour nous : nous sommes habitués à une autre musique, voilà tout, mais celle-là avait pour les contemporains sa beauté, et elle l'a conservée; jusqu'au jour où des efforts et des martellements se dégagea un rythme plus parfait, plus conforme aux tendances de la langue et aux mouvements de la sensibilité nationale.

Quand on veut parler d'un vers, ce qu'il faut considérer d'abord, ce n'est point ce qui s'est fait depuis, mais ce qui précéda. Il ne faut point partir de l'hexamètre, si l'on veut être juste pour l'alexandrin, mais du vers, tel qu'il était avant Opitz. A cette condition-là seulement on pourra voir qu'il y a progrès dans la succession des rythmes, que loin d'être arbitraire, elle reproduit dans son évolution même la lente éducation d'un sens.

Peut-être ferait-on bien aussi de compléter cette étude par une reconstitution approchée de la diction et de ses nuances, de ses procédés et de leurs fluctuations, car les vers n'ont point été faits, que je sache, pour être lus, mais pour être dits.

2. Malgré l'intéressant ouvrage de N. Olivier, *les Comédiens français dans les*

tous les obstacles et toutes les déformations, la tragédie française agit sur l'imagination allemande durant près d'un siècle. « O bienheureux Paris ! sur ta scène Melpomène brille encore de tout son éclat, s'écrie un poète allemand en 1753 ; j'ai vu Rodogune, la foudre est dans ses yeux ; sur son visage on lit la mort¹. » Elle survécut aux injustices de la Dramaturgie de Hambourg. Gotter s'obstinera à lui vouloir maintenir une place dans le système littéraire entre l'épopée et l'opéra², et au théâtre, lui, l'adaptateur intelligent et même fort délicat des drames français de la nouvelle école, il traduira la *Méropé* et l'*Alzire* de Voltaire en vers heureux qui rajeunissent les rythmes et les formes. C'est que la tragédie est toujours bien vue dans les cours, même lorsqu'elle a cessé de plaire aux bourgeois, ou qu'ils ne la tolèrent plus que dans de grossières contre-façons qui la défigurent. Les comédiens se disaient sans doute de la muse tragique ce que J. Matheson disait de la muse des Opéras : « elle est faite pour les rois et les princes plus que pour des marchands et des commis³. » Goethe ne

cours des princes d'Allemagne au XVIII^e siècle, Paris 1901, 2 vol., toute l'histoire des comédiens français en Allemagne est à faire. Ce ne sont point en effet les troupes engagées par les princes qui intéressent, mais les bandes qui couraient l'aventure et qui s'adressaient à des auditoires populaires ou improvisés. On voudrait savoir aussi quelle influence les acteurs français ont exercée sur leurs collègues allemands. Si l'on en croit Meyer, Ekhof imitait les Français avec un entêtement servile. Meyer répétait là un reproche de Schröder (Meyer, *Schröder*, p. 128 et p. 143). La superstition que l'on avait pour les Français était si grande que Bergopzoomer se mettait à l'école d'un comédien français qu'il avait vu à Munich, un nommé Hédou. Comme Hédou n'entendait pas un mot d'allemand, on devine ce que ces leçons-là pouvaient donner (Meyer, *Schröder*, 176). Nicolaï, qui vit Bergopzoomer à Vienne dans le *Richard III* de Weisse nous en rapporte les effets merveilleux. Bergopzoomer déclamait l'allemand, comme si c'eût été du Français ! Il faisait des liaisons à la française ! (*Reise*, IV, p. 591-593).

1. Chr. Fr. Weisse. Cf. *Biographie der Dichter von Chr. H. Schmid*, Leipzig, 1769, p. 92.

2. Lisez la préface si sensée qui ouvre le 2^e volume de ses *Gedichte*, Gotha, 1788.

3. Fr. Hartmann, *Braunschweigische Theatergeschichte*, p. 150. « Opern sind mehr für Könige und Fürsten als für Kaufleute und Handelsleute », sagte damals Matheson... »

se piquait pas non plus de beaucoup de respect pour les marchands et les commis : aussi lorsque, en 1799, il cherche à tirer le drame du naturalisme grossier dans lequel il s'est enlisé, c'est à la tragédie française qu'il a recours : il traduit Mahomet et Tancrède ; il écrit *die natürliche Tochter* d'après les principes du plus rigide classicisme français ; il cherche à engager Schiller dans la même voie. Mais c'était celui-ci qui était destiné à bannir enfin le fantôme accaparant. Il fut en effet en Allemagne le premier parmi tous les écrivains de théâtre qui eut le sens profond du tragique. Le premier il donna à ses compatriotes le frisson héroïque dans le rythme et la forme que les instincts de leur sensibilité réclamaient. Les figures tragiques du drame français furent chassées par les figures nouvelles, qui devaient être plus touchantes pour le peuple allemand, parce qu'elles étaient plus voisines de son cœur. L'action de Goethe au théâtre n'avait pas été très profonde. *Götz* avait déterminé la naissance d'un genre faux ; *Clavigo*, *Stella* n'étaient point en progrès sur Lessing. *Faust*, *Iphigénie*, *le Tasse*, *Egmont* même ne sont point faites pour la scène, à moins que l'on ne transforme la salle de théâtre en salle de concert, le public en une société de beaux esprits. Mais quand parut *Wallenstein*, c'était une autre humanité qui naissait, et la nation s'y reconnut. Elle oublia du coup ses admirations de la veille. Comment aurait-elle pu garder un peu de son cœur pour l'image étrangère, maintenant que sa réalité à elle, la chair de sa chair, était là devant ses yeux, rayonnante dans la clarté des poèmes divins, évoquant, exigeant tout l'amour ?

Donc la tragédie française devait disparaître, mais elle ne disparut pas sans avoir laissé de traces profondes. On peut oublier les dieux, mais on n'a pas vécu impunément avec eux. On se ressent toujours de les avoir fréquentés. L'âme est purifiée quand elle a respiré un instant dans l'air supérieur.

Songez à la grossièreté inouïe de la comédie allemande

avant Gottsched. Molière que l'on jouait depuis Velthen ne l'avait point relevée : c'est lui qu'on avait rabaissé au niveau des pitres ; on l'avait enveloppé tout entier dans le sac de Scapin. Peu à peu dans le voisinage de Melpomène Thalia se sentit moins libre¹. Elle ne se résigna point d'abord sans regret à cette société gênante : elle regimba même et faillit exclure la fâcheuse voisine. C'est Melpomène pourtant qui finira par remporter la victoire, mais elle sera généreuse, elle accorde une place auprès d'elle à Thalia qui, corrigée par l'expérience, se fait décente et même prude, comme les coquettes sur le retour.

Le drame bourgeois est venu d'Angleterre, c'est un rival, un ennemi même ; mais pour se faire accueillir il faut qu'il fasse des concessions, il faut qu'il laisse derrière lui des crudités dont les Allemands, habitués aux convenances tragiques, ne veulent plus. C'est ainsi que l'on supprime du *Barnwell* la marche sinistre à la potence. C'est ainsi que le *Joueur* de Moore sera donné le plus souvent dans l'adaptation de Saurin, qui est bien au-dessous de l'original mais qui s'éloigne moins du schème tragique. C'est ainsi que Louis-Sébastien Mercier fera fortune sur la scène allemande avec de prétendus drames, qui ne sont que de mauvaises tragédies embourgeoisées. Lessing saura conserver pour le genre sérieux les qualités dont il a appris le secret dans cette tragédie, envers laquelle il est si sûrement injuste, la précision et la rapi-

1. Ce que nous disons là n'est que le commentaire de ce que Mme Neuber dit dans le prologue de 1734 (réédité par Arth. Richter, Sauer, D.-L., 1897, p. 24-25). Nous avons cherché, comme toujours, à garder dans l'extrait documentaire un peu du style et de la couleur du document lui-même.

Les positions des deux adversaires, Müller et Neuber, sont nettement définies par ce prologue, si on se donne la peine de le lire sérieusement. Müller, c'est Thalia, mais Thalia désordonnée, érigeant ses caprices burlesques en lois ; — Mme Neuber, c'est Melpomène, mais une Melpomène libérale, comprenant que le rire est bon, et faisant à la comédie la place qui lui convient. On voit aussi dans ce prologue que Mme Neuber avait parfaitement conscience du but qu'elle poursuivait avec l'admirable énergie que l'on sait. Elle était l'alliée de Gottsched, elle n'était pas son manœuvre.

dité de l'action. Klotz sur ce point est de son avis : il reproche aux Anglais leurs intrigues confuses ; il admire leur vigueur, mais reste Français de goût¹. Enfin le vainqueur lui-même, Schiller, l'homme qui s'était héroïquement arraché à son siècle pour se refaire une âme de poète dans les âges disparus et qui au retour déclarait, avec la superbe naïve des penseurs solitaires, qu'il fallait jeter dehors la fausse Muse des Français, suivre les traces meilleures des Anglais et des Grecs, il serait aisé de démontrer, par un examen réfléchi de son art et de sa pratique, qu'il doit infiniment à cette tragédie qu'il méprise : il l'ignore sans doute, mais ce sont toujours les grandes dettes que l'on ignore.

La tragédie française a fait plus encore que de contribuer à former ainsi le goût des Allemands : elle a aidé l'imagination germanique à dégager des ténèbres élémentaires les figures qui devaient un jour apparaître devant elle comme les symboles mêmes de la race. Quand la tragédie atteint son entière puissance, l'âme nationale, comprimée par les circonstances et les milieux défavorables, se contemple en sa toute beauté et pour sa propre joie dans le miroir magique que lui présente le poète : dans ce miroir tout est idéal : l'homme, le dieu et la lumière qui les enveloppe, et en même temps tout est réel, car il n'y a rien dans l'image qui n'ait sa racine dans la conscience de tous. Bien entendu, nous sommes loin de ces merveilles avec les écrivains de la *deutsche Schaubühne* ; les mieux doués d'entre eux sont

1. Toute sa critique, disséminée dans la *Deutsche Bibliothek*, est fort intelligente, quand il ne se laisse point égarer par les rancunes d'un amour-propre trop facile à blesser ; elle est souvent celle d'un homme de goût ; et tout n'est point à blâmer dans ce qu'il objecte à Lessing. Il y a de la finesse d'esprit dans ses remarques. Il ne dira pas, par exemple, comme le gros des critiques : les pièces anglaises sont trop chargées d'intrigues — non, il comprend que la variété des caractères et la complexité de l'action peuvent avoir leur intérêt, et il blâmera seulement l'incohérence de leur composition : « die unzusammenhängende Art, womit sie dieselben (die Engländer) zusammenstellen. » *Deutsche Bibliothek der sch. W.*, V, St. 20.

incapables de nous offrir même l'ombre lointaine d'un semblable spectacle ; mais leur imitation ne coïncide pas entièrement avec l'objet imité. Il y a des traits dans la contrefaçon qui n'étaient point dans le modèle, on surprend des préférences significatives, des retours constants d'idées, des instabilités et des oscillations de pensée à la recherche d'un orient ; çà et là de vagues esquisses d'âmes qui semblent s'essayer à la vie. Quelque chose veut émerger, qu'on n'avait point vu encore. A une époque où les intelligences prenaient si facilement leur parti de la platitude universelle et y trouvaient même un charme, la tragédie française éveilla en plus d'un jeune esprit la nostalgie de la beauté ; les mains lourdes tâtonnèrent, cherchant la forme parfaite : du désir naïf, de l'effort sincère, il est resté une lueur sur les œuvres grossières. De même la Grèce a connu, longtemps avant les marbres divins du Parthénon, les statues de bois au sourire figé ; ce sont des ébauches maladroitement ; la grâce est absente, mais l'œil exercé y voit poindre déjà dans l'indécision d'une ligne, dans la naïveté d'une attitude, cette fleur de perfection qui plus tard s'épanouira au fronton du temple dans la fraîcheur éternelle.

Ainsi donc, un jour, après cent ans de gloire, parce qu'un poète passa, tout radieux au dehors de l'éther pur où sa pensée habitait, la tragédie française s'évanouit aux yeux des Allemands. Elle s'éteignit dans une lumière plus grande, mais cette lumière qui la dévorait, c'est elle qui en avait provoqué l'éclosion. Elle avait fait sous un climat qui n'était pas le sien l'œuvre bienfaisante de la beauté éternelle ; elle avait été la clarté vibrante à l'horizon noir. Elle avait enhardi des regards, elle avait élevé des cœurs. Ce serait de la piété aujourd'hui que de s'en ressouvenir.

Gottsched a des idées très précises sur la tragédie et il les

applique avec rigueur dans ses œuvres, qu'il destinait à servir de modèles.

Ces idées lui viennent moins des chefs-d'œuvre de notre scène que d'écrits sur le théâtre, souvent peu justes pour ceux qui y furent des maîtres. Il doit notamment beaucoup à Fénelon¹.

Il définit la tragédie par la fable et la fable par la leçon morale qu'elle renferme. La tragédie la plus belle est celle qui contient le plus haut enseignement².

Elle nous donne avec des rois et des princes une idée ennoblie de nos devoirs, et en même temps elle nous avertit du danger des passions, puisque d'autres en meurent, qui étaient plus grands que nous.

Ce point de vue de moraliste a une importance capitale, nous le savons déjà. Il explique l'intérêt que Gottsched et toute la société intelligente de Leipzig portèrent au théâtre.

Les « Haupt- und Staats-Aktionen » ne sont pas instructives ; l'opéra n'est qu'un plaisir des sens ; seules la tragédie et

1. On néglige en général de suivre cette influence de Fénelon ; elle a été considérable. Avec lui on pouvait rester dans la tradition classique qui s'imposait aux bons esprits comme un dogme héréditaire, et l'on pouvait même temps se retourner contre les prétendus imitateurs des anciens, sans être taxé d'hérésie. Il ne faut pas oublier que le *Caton*, dans sa première édition était précédé des pensées de Fénelon sur la tragédie. C'est un extrait de la *Lettre à l'Académie*. Fénelon est dur pour notre tragédie. C'est un prêtre et un admirateur passionné du théâtre grec. Cette dureté devait plaire à des hommes qui nous imitaient tout en nous détestant. Voyez dans la dissertation de Mylius déjà citée, « eine Abhandlung worin erwiesen wird, dass die Wahrscheinlichkeit, u. s. w. » *Cr. Beyträge*, VIII, p. 319-320 comme l'auteur tout naturellement parle avec acrimonie des Français : le peu de bien qu'ils ont pu nous apprendre ne nous oblige point à copier toutes leurs sottises, etc...

2. Gottsched, *Critische Dichtkunst*, éd. 1742, Th. II, ch. x, p. 710-711. Ce point de vue est avoué parfois avec une crudité brutale, toute superbe. C'est ainsi que Ludwig dans son article sur l'impossibilité qu'il y ait de bons opéras écrit : une tragédie bien faite a pour objet d'expliquer une maxime. Elle m'enseigne à aimer une vertu, à haïr un vice. Tout le reste ne sert que de moyen à ce but. *Cr. Beyträge*, II, 653.

la comédie ont une valeur d'ordre supérieur ; elles ne se contentent point d'intéresser, elles édifient, la tragédie surtout, quand on suit le conseil de Fénelon, qu'on en écarte l'amour profane et qu'on la consacre tout entière aux grands objets.

J. E. Schlegel aura les mêmes idées que celui qui fut son maître ; seulement il saura leur donner une expression plus vraiment littéraire¹. Il saura à côté de l'intérêt moral affirmer la nécessité pour l'œuvre d'art d'un intérêt esthétique, indépendant du premier. Bien que distincts de nature, l'un et l'autre intérêt n'en sont pas moins tous deux indispensables. Il faut plaire et il faut instruire. La tragédie met un charme dans la terreur et la pitié, mais elle a un autre objet également essentiel qui est de nous donner une image de l'honnête homme. Elle idéalise cette image, en montrant cet honnête homme dans des situations touchantes où la vie ne le place que rarement. Il devient alors un exemple pour tous de bonne et de noble tenue dans les passions, et les spectateurs les plus humbles apprennent à connaître par lui la grandeur à laquelle l'homme peut parvenir dans les hauts étages, où sévissent les tempêtes qui leur sont épargnées.

Gottsched avait-il quelque arrière-pensée politique² ? Il y

1. Schlegel distingue très bien l'influence heureuse que le théâtre peut exercer sur les mœurs, sur les sentiments et l'esprit d'un peuple, de l'emploi abusif que l'on prétendait en faire pour enseigner la morale. Il n'a point assez d'ironie pour les gens étroits qui voient l'idée d'un drame dans une maxime de moralité banale. « Aus der Fabel von Oedipus, der, ohne selbst zu wissen, seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hatte, ziehen sie z. E. die Sittenlehre: Dass man oft Unrecht thut, ohne es zu wissen und doch dafür gestraft werde. » *Gedanken zur Aufnahme des deutschen Theaters*, 1747.

2. C'est vraisemblable. Les lettres ne furent sans doute à ses yeux — au commencement — qu'un moyen de parvenir à un emploi. Il n'y a rien que de très naturel à cette ambition dans un homme doué pour la vie active, comme l'était Gottsched. Il y a un sous-entendu dans l'épître de dédicace du *Biedermann*, 1728. Il s'adresse à König et lui dit : « er wolle als Journalist die angefangene

eut un temps où les princes saxons avaient des ministres bourgeois. Le célèbre Kühlewein fut le dernier de ces hommes d'état du Tiers ; la noblesse saxonne avait peu à peu accaparé les entours du souverain et fermé les avenues.

Il y avait encore des villes libres, où des bourgeois gouvernaient ; elles avaient leur sénat, comme les cités antiques, et les bourgmestres prenaient volontiers des airs de consuls romains. On y jouait à la république, on travestissait Rome.

La pensée de Gottsched au théâtre se complait dans les intrigues et les discussions dont le but est le gouvernement de l'État.

Entre les deux genres de tragédies que l'on admettait assez communément depuis la préface de *Marianne*¹, entre la tragédie héroïque qui est fondée sur les intérêts de toute

Arbeit fort setzen und der Welt so lange auf diese Art dienen bis man ihn tüchtig finden werde solches auf eine andere Weise zu thun ».

Plus tard, il eut des regrets. Il déplorera en 1743 dans la *Gedächtnisrede auf Copernicus* le préjugé funeste qui écarte des fonctions politiques l'homme de science, celui que nous appellerions l'intellectuel. « Man weiss es nicht mehr oder will es nicht wissen, dass die bekannten sieben Weisen aus Griechenland nicht Schullehrer, sondern Gesetzgeber, Staatsmänner, Fürsten gewesen, welche die Wohlfahrt des gemeinen Wesens ebenso wohl, ja wohl noch mehr als das Wachstum der Wissenschaften gefördert haben. Cf. *Weltweisheit*, 1734, II, 430-431. — Il songeait aux choses de la politique.

La pensée politique n'est point aussi rare qu'on se l'imagine parmi ces bourgeois littérateurs. Lessing a de très nobles paroles sur la « deutsche Freiheit » *Collectedanea*, Bd. XV (Lachman-Muncker), p. 227. — C'est la liberté qui est vieille en Allemagne, c'est l'oppression qui est de date récente. Lessing relève avec raison ce qu'il y a de servile dans le traité de Strube *von den Landschaften*. Pourquoi approuver le vol que l'on a fait aux « Landschaften » de leurs droits et de leurs libertés ? « Sollten wir wenigstens nicht in unseren Schriften unaufhörlich gegen diese ungerechten Veränderungen protestieren anstatt durch schmeichelnde Nachsicht und Entschuldigung der Grossen ihre Thathandlungen rechtsprechen ? »

1. *Marianne*, Préface, 1724. Voltaire, *Œuvres complètes*, Garnier, 1877, t. II, p. 107. Les pièces tragiques sont fondées ou sur les intérêts de toute une nation ou sur les intérêts particuliers de quelques princes, etc. Voir dans les *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*. G. Schlegels *Schriften*, Th. III, un essai de classification des œuvres de théâtre, p. 276-277.

une nation, et la tragédie bourgeoise qui est fondée sur les intérêts particuliers de quelques princes, il préféra la tragédie héroïque.

Caton, Agis, les Noces sanglantes ont pour objet le sort de Rome, de Sparte, et de Paris. De la destinée des héros dépend celle d'un peuple.

Ces œuvres n'ont aucune espèce de valeur littéraire. *Caton*, la moins nulle des trois est un plagiat, mais un plagiat qui a son originalité. Gottsched a pris les quatre premiers actes d'une tragédie française de Deschamps et le cinquième acte de la tragédie anglaise d'Addison, èt sans le moindre scrupule il a collé l'un à l'autre les deux tronçons, s'imaginant qu'il faisait ainsi une œuvre nouvelle, d'une unité parfaite.

Les intentions de l'auteur pourraient seules offrir quelque intérêt, mais les pièces sont si mauvaises qu'il est bien difficile de savoir ce que Gottsched a pu avoir en tête, quand il les composa.

La tragédie héroïque n'est représentée dans la *deutsche Schaubühne* que par ces trois drames de Gottsched. Peut-être pourrait-on considérer le *Hermann* de Schlegel comme une tragédie héroïque, puisqu'il s'agit dans toute la pièce de l'indépendance d'un peuple ; mais la rivalité d'amour des deux frères y tient trop de place, et Nicolaï sans doute l'eût rangée dans le genre mixte¹.

Deux pièces qui ne figurent ni l'une ni l'autre dans la *deutsche Schaubühne* et qui toutes deux furent jouées avec un grand succès, nous donnent au contraire des modèles parfaits de ce que Gottsched avait tenté, ce sont le *Timoléon* et les *Horaces* du Hambourgeois Behrmann².

1. Nicolai, *Abhandlung vom Trauerspiele*. Kürschner D.-N.-L., n° 14, p. 343-344.

2. Sur Behrmann, lire Heitmüller *Hamburgische Dramatiker zur Zeit Gottscheds*. Dresden und Leipzig, 1891.

Behrmann reconnaît que Gottsched a joué un rôle décisif dans la réforme du théâtre, mais il n'est point son disciple ; il ne le veut pas être, il laisse même revendiquer pour lui l'honneur d'avoir écrit dans la tragédie le premier « original » allemand — ce qui était nier « l'originalité » du *Caton*¹.

On conçoit que cette attitude ne pouvait plaire à Gottsched, dont l'orgueil allait croissant, à mesure que son crédit diminuait. Il en était déjà à croire que *Caton* était bien en effet son œuvre, qu'il était vraiment le maître du théâtre, qu'il y avait donné le précepte et l'exemple.

Les deux tragédies de Behrmann sont pour nous pleines d'enseignements ; elles nous font comprendre que la tragédie héroïque, telle que l'avait entendue Gottsched, n'avait pas chance de s'implanter en Allemagne. Elle y manquait de l'aliment qui eût pu l'entretenir : la lutte politique, la dispute du pouvoir.

Le Timoléon de l'histoire tue son frère Timophane, parce que Timophane a usurpé le pouvoir dans Corinthe et tyrannise la cité.

Le fraticide fait peur à Behrmann. Il l'épargne à son héros qui assiste au meurtre de son frère, sans y prendre part, qui cherche même jusqu'au dernier moment à fléchir les meurtriers. Mais le seul soupçon d'avoir pu contribuer au meurtre d'un frère est aux yeux du poète un crime si grand qu'il lui semble justifier le brusque changement qui se fait dans la mère des deux frères ennemis². Elle condamnait l'ambition de Timophane, mais le coup frappé, elle se retourne contre le restaurateur de la liberté, et lui-même se reproche de n'avoir point sauvé son frère à tout prix, si

1. Dréyer le considère dans la préface du *Timoléon*, comme le vrai fondateur de la tragédie allemande : « nous lisons maintenant la première tragédie allemande. »

2. Act V, Sc. 1, p. 81-82.

coupable qu'il fût. Qu'est-ce que la liberté au regard des liens du sang ?

Behrmann est un écrivain naïf. Les motifs reprennent à son insu dans son œuvre la valeur vraie qu'ils avaient de son temps ; ils n'ont plus la valeur que le sujet eût exigée.

On aimait à Hambourg la liberté, mais cette liberté n'avait rien de commun avec le sentiment qui était l'âme même des républiques de la Grèce : c'était surtout l'amour de ses aises et de son bien-être que le bourgeois comprenait sous ce nom qui en effet lui était doux : car il n'avait point de plus ferme désir que de ne pas être troublé dans sa quiétude. Philotime, dans son jardin, au milieu de sa famille, songe aux cours, à l'esclavage qu'elles imposent, et remercie le ciel de l'avoir fait naître à Hambourg, où il peut ne devoir son bonheur qu'à lui-même¹.

Les vertus civiques ont beau se grossir dans les alexandrins de Behrmann, elles sont modestes². On obéit aux ordres du Conseil, on a l'ambition d'en faire partie un jour ; la plus haute preuve de courage que l'on ait à donner, c'est de ne pas faire comme les autres dans l'empire, et de trembler, quand un roi parle.

Ce sont là des sentiments fort estimables, mais qui n'inspirent ni les grands dévouements, ni les grands crimes dont la tragédie a besoin. On avait par contre à Hambourg, comme partout en Allemagne, un respect profond de la famille, une touchante superstition des devoirs qu'elle crée.

Voilà pourquoi la mère de Timoléon est si dure à son fils héroïque : la bonne dame n'est point de Corinthe, elle est née aux bords de l'Alster. Voilà pourquoi le héros lui-même recule d'horreur devant l'acte nécessaire : c'est un bourg-

1. *Der Patriot*, III, p. 78.

2. II, I, p. 25. « Der (Staat), wenn ein König spricht, nicht gleich erschrickt und bebet. » Il y a du souffle pourtant, dans l'éloge que Demaristia, la mère des deux frères ennemis, fait d'une cité libre.

mestre *in spe*, un écolier du Johanneum, qui a eu un cauchemar après une lecture d'Hérodote.

La pièce des *Horaces* est plus curieuse encore, par la comparaison qu'elle provoque à tout instant avec l'œuvre de Corneille¹.

Le bon Behrmann s'imagine qu'il a corrigé les erreurs de composition dont Corneille s'était accusé. Il n'y a pas à insister : Behrmann n'a pas la moindre parcelle de ce qui fait le poète dramatique.

Mais les modifications qu'il a introduites ont des raisons qui échappent à l'auteur. Ce sont ces raisons qu'il serait intéressant de mettre en lumière.

Camille n'est pas son héroïne ; ce n'est qu'une malheureuse enfant, qui n'a pas profité des leçons que lui avaient prodiguées cet excellent père de famille qu'est le vieil Horace.

Elle ne sait pas commander à ses sentiments, et c'est fort mal, mais une chance heureuse fait qu'elle en a peur. Elle tombe aux pieds de son père, le suppliant de lui être indulgent : elle voudrait mourir de sa main, dans la crainte où elle est de lui faire une scène trop vive qui le déshonorerait.

Mais à elle aussi le crime est épargné. Behrmann n'a pas le cœur de nous la montrer, renonçant à son père, aux siens, maudissant le frère qui a fait son devoir avec tant de vaillance. Il arrête la tragédie à la victoire d'Horace et Camille se borne à faire confidence à un ami de ses noirs projets.

Horace est le modèle des fils : il a profité, lui, des leçons paternelles. Sa conduite est la preuve de sa parfaite éducation. Tout l'honneur en revient au vieil Horace. Le motif

1. *Die Horazier* avaient été écrits avant *Timoléon*, mais ils ne parurent qu'en 1751, considérablement modifiés, semble-t-il. *Timoléon* avait été publié en 1741.

aristocratique, l'honneur de la maison, qui, dans Corneille, explique toute l'action, a été supprimé par le poète bourgeois qui ne le comprend pas : sa pièce n'est plus guère qu'un exposé dramatique des avantages d'une bonne éducation.

Mais, avec le motif aristocratique, c'est la vraisemblance même du drame qui s'évanouit.

Le fils d'une grande race qui ne voit en tout et partout que l'orgueil héréditaire ira avec joie à un combat qui par son atrocité même met la famille hors de pair. Le bourgeois qui n'est point aveuglé par ces fumées aura du bon sens ; mais où le bon sens apparaît, il n'y a plus de place pour le drame ; il se maintient ici, parce que la tradition historique le veut, mais il n'est plus motivé ; avec des gens aussi raisonnables, il était si naturel de faire choix d'autres combattants !

A côté de l'autorité paternelle dont il préconise la bienfaisante influence, le poète hambourgeois a une autre admiration qui est pour nous plus touchante : la tendresse conjugale.

Vous savez comme Horace dans Corneille fuit Sabine : il craint de se laisser amollir :

Que t'ai-je fait, Sabine ?

Dans Behrmann Horace, tout comme dans notre Corneille, cherche d'abord à éviter sa femme, mais elle est plus forte qu'il ne le pensait¹. Elle l'aime uniquement. Elle aime sa gloire. Elle lui pardonne d'avance le sang de ses frères. Elle ne lui gardera aucune haine, s'il est vainqueur. Le père est tout pour les enfants : pour la femme, c'est le mari qui est tout. Elle vit en lui et pour lui. Ainsi le veut la loi chrétienne du mariage et le cœur sentimental des Hambour-

1. Act IV, Sc. 4.

Mit Stürmen komm ich nicht, nur bittend such ich dich.

geoises : elles méritaient bien sans doute que le *Patriote* prît si gaillardement leur défense contre M. de Bel-Amour, « un Français de la noblesse », qui avait prétendu qu'on ne pouvait parler que de « bagatelles » avec les dames¹.

Sabine voudra donc demeurer auprès de son mari jusqu'à l'instant du combat. La scène est belle, le mot n'est pas trop fort. Behrmann fait parler le couple aimant de l'abondance de son propre cœur. C'était une âme tendre, et il avait le bonheur à son foyer. Certes, un rapprochement avec la scène des adieux d'Hector et d'Andromaque serait un manque de mesure ; c'est une émotion du même genre pourtant que l'on éprouve devant ces épanchements d'une tendresse simple et profonde à laquelle la tragédie ne nous a pas habitués. Cette obstination dans la bonté aimante, cette invariabilité dans l'affection, ce regard à la fois respectueux et confiant, levé seulement à demi vers l'homme surpris et ravi, dominé par cette force enlaçante qui lui était inconnue, cette révélation de l'infini du cœur féminin faite avec des paupières baissées, toutes ces belles et saintes choses viennent du bon cœur naïf de Behrmann. Il est certain qu'il n'a point été puiser à la source même, d'où se répandra partout dans la seconde moitié du siècle un des flots les plus purs de la tendresse féminine ; mais il y a une analogie remarquable entre son inspiration et celle des écrivains anglais ; comme eux, ce qu'il exalte dans la femme, c'est la foi en la toute-puissance de la douceur, qui fait de son amour une patience héroïque, une charité inlassable. Notre littérature est pleine de l'amour et de l'admiration de la femme ; elle a contribué singulièrement à grandir son importance ; mais il y a là une nuance qui lui a échappé, et on peut le regretter.

1. *Der Patriot*, I, p. 195.

2. Act. IV, Sc. 4.

Ia, Herr, wirst du dich nur so lange mir gönnen
Bis Rom dich von mir ruft, so bin ich schon belohnt...

L'Allemagne y a été plus sensible. Elle y était en quelque sorte prédisposée. Ne voit-on pas, même dans les tâtonnements et les incertitudes de la première heure, les poètes célébrer volontiers les vertus de la femme attachée à son intérieur ? Gottsched place une femme dévouée à côté de son roi Agis. Pitschel transforme la favorite de Darius en épouse légitime. Ludwig fait de la patience de Pénélope un des ressorts principaux de son *Retour d'Ulysse*¹ et Mme Gottsched consacrera une tragédie tout entière à glorifier l'amour conjugal, une passion « pour laquelle les Français ont un véritable dégoût », nous dira son illustre mari. Décidément Gottsched se fait de nous une bien piètre idée, puisque nous n'avons d'après lui ni l'amour de la famille ni le sentiment de la liberté².

La vérité est que, malgré l'exemple de Gottsched et les succès de Behrmann, la tragédie allemande dès le principe tend à se concentrer dans la famille, et il ne pouvait guère en être autrement.

La famille est la seule réalité vivante pour ce public de bourgeois exclus de toute participation aux choses de la politique. Aussi la plupart des tragédies composées par les Gottschédiens rentrent-elles plutôt dans le genre de la tragédie bourgeoise. Le milieu a été plus fort que le caprice du maître.

A vrai dire ce sont à peine des tragédies ; elles manquent en effet, — sans en excepter les meilleures : la *Banise* de Grimm, l'*Ulysse* de Ludwig, le *Canut* de Schlegel, — du nerf même de la tragédie.

Chez tous ces écrivains, si l'on met à part Schlegel, la langue et la versification sont de la dernière faiblesse ; mais

1. Sur l'*Ulysse* de Ludwig, lire Waniek, S. 198-199.

2. C'est dans la préface du 4^e vol. de la *D. Schaubühne* — à propos du *Hermann* de Schlegel que Gottsched fait cette belle découverte, que notre âme ne peut s'élever à la noblesse morale de l'homme libre.

ce n'est point là qu'est le vice capital : on a des drames excellents en vers exécrables, et plus d'un homme adroit à toucher le cœur ne fut qu'un médiocre écrivain. Mais ce qui est irrémédiable, la fatalité à laquelle nul d'entre eux n'échappe, c'est le néant de l'action. Ils sont sur ce point, qu'ils aient par d'autres côtés beaucoup ou peu de talent, d'une égalité désastreuse, étant tous également dans l'impossibilité de former un tissu où tout s'enchaîne et s'entraîne. Ils ne savent ce que c'est que d'intéresser le cœur à des conflits de passion et de le tenir de scène en scène dans l'angoisse de l'issue. Leur drame n'est point une genèse vivante, un enfantement du tragique. Ou bien ils jettent violemment un fait devant nous, cherchant à frapper un grand coup, — puis ils s'arrêtent ; — s'ils se démènent, c'est pour piétiner, ou bien ils se traînent de combinaisons en combinaisons, sans jamais attraper rien qui touche, ayant recours aux plus misérables inventions pour se tirer d'affaire. La plupart n'ont d'autre préoccupation, dirait-on, que d'arriver au cinquième acte, dont le mérite le plus clair, c'est de mettre fin à l'embarras du poète. C'est une pitié : on a à tout moment le spectacle de la stérilité aux abois. Grimm a écrit un vrai drame d'aventures, Schlegel sait composer et répartir les faits dans les cinq actes, mais ni l'un ni l'autre n'est capable de saisir les événements dans leur unité logique et de faire de la nécessité qui les rive les uns aux autres un étau à étreindre les cœurs. Ils n'ont point de la vie une impression tragique : les faits n'ont point pour eux de signification profonde : ils se suivent ou se choquent au hasard, comme les flots du lac ou comme des pailles sèches au gré du vent. Le monde spirituel leur reste fermé, comme la nature reste une énigme pour ces simples qui, en voyant tomber les feuilles, ne pensent à rien de plus qu'à la venue prochaine de l'hiver.

De là l'ennui de ces pseudo-tragédies. Ce ne sont pas des

choses vivantes : ce sont des larves, des fantômes qui s'agitent on ne sait pourquoi.

C'est que l'agitation humaine n'intéresse le cœur tout entier que si elle s'éclaire pour lui d'une révélation. La vie est un mystère, et l'office du poète tragique, c'est d'écarter un instant le voile qui cache ce mystère. Par delà le spectacle qui s'étale aux yeux dans la lumière, il y en a un autre qui se poursuit dans l'ombre, et c'est de ce dernier que le spectacle visible tient sa dignité et sa puissance d'émotion : qui, devant les faits et leur succession, sait imprimer dans l'âme du spectateur la conscience de l'invisible loi qui les régit, est un poète tragique : il est le maître absolu des cœurs, parce qu'il peut jouer avec les destinées et les faire apparaître au sein des existences éphémères. Et son pouvoir est immédiat. Il n'explique point, il ne démontre point, il suggère et il impose. Il fait un geste, et le rayon jaillit. Sa manière de sentir a sans doute d'intimes correspondances avec les confuses tendances des âmes, car en un instant, elle se communique à toutes et avec le poète, le public, éclairé par un mot, saisit les dessous mystérieux des actes et la raison idéale des faits. Il se forme subitement entre l'âme du poète et celle de la foule une sorte de milieu moral qui les unit : il s'établit entre eux du premier coup une communauté parfaite d'intelligence et de sensibilité. Les braves gens qui se pressent dans cette salle n'ont point d'ancêtres derrière eux, et pas un n'aura l'occasion d'un duel dans sa vie modeste et tout unie. Mais Corneille parle, et ils entendent la loi de l'honneur : il faut — c'est une nécessité qui est claire pour tous — que le Cid tue Gormaz et qu'il épouse Chimène ; — ils n'ont jamais aimé peut-être, et ils ont l'horreur naïve des inexpérimentés pour les écarts de la passion, mais il faut, et cela, ils l'ont compris dès la première scène, sensibles — eux les simples — à l'art divin de Racine, — il faut que Phèdre périsse dans l'émotion de

tous et avec le pardon du plus sévère. La nécessité implacable et sereine, qui effraie et qui attendrit, leur est apparue, remplissant leur cœur de terreur et de pitié. Le poète tragique, c'est le poète de la nécessité : où elle est présente et ressentie, il y a tragédie ; où il n'y a que les faits et leurs liaisons contingentes, il n'y a qu'un drame.

Ces tragédies prétendues ne sont donc que des drames, et trop souvent de mauvais drames.

Les esprits sont hantés du souvenir « des Haupt- und Staats-Aktionen ». On voit ces partisans de la scène épurée recourir aux procédés les plus violents de la scène populaire. Ne pouvant émouvoir l'esprit, ils cherchent à frapper les sens. Grimm court sans scrupule de coup de théâtre en coup de théâtre ¹. Avec Arlequin dans les intermèdes, la *Banise* eût fait très bonne figure dans un programme de comédiens ambulants entre le *Tyran tartare* et le *second Hercule* ². Elle ne contient pas moins d'invéraisemblances ; mais elle les ramasse toutes en vingt-quatre heures, et c'est un seul lieu qui les voit s'accomplir. Quistorp commence son *Aurelius*, qui en son temps passa pour une œuvre exemplaire, avec une scène tout à fait digne du théâtre forain ³. Aurélius assassine Valère, à peine le rideau levé ; puis il pleure, il regrette l'acte horrible, mais que le devoir exigeait ; avec l'aide d'un ami il emporte le cadavre, et quand il réapparaît tout pâle sur la scène, on entend dans la coulisse la mère de la victime, qui crie : mon fils ! mon fils ! ⁴. Elle va entrer, le coupable est là qui ne peut fuir, qui doit nier... Le plus ordinairement c'est à la fin qu'on a le coup de théâtre. C'est le cas pour le Mahomet II de Ephraïm Benjamin Krüger ⁵. Cette pièce est

1. *Deutsche Schaubühne*, T. IV.

2. Ce sont des « Haupt-und Staatsactionen » représentées par les comédiens allemands à Francfort en 1742. Elis. Mentzel, p. 444 et 446.

3. *Deutsche Schaubühne*, T. IV. Act 1, Sc. 1.

4. Scène 4 de l'acte I.

5. *Deutsche Sch.*, T. V.

si mauvaise qu'un parent du poète, qui le soutenait, voulut lui couper les vivres¹. Il fallut l'intervention de Gottsched pour désarmer cette indignation littéraire qui en somme est des plus justifiées. Car il n'y a rien de plus ennuyeux que le fouillis parmi lequel l'auteur nous égare pendant cinq actes, mais en échange il n'y a rien de plus odieux que la scène où il aboutit. Il n'y manque que l'Arlequin-bourreau. On voit se débattre dans ses remords, dans ses visions, la mère qui assassina son propre fils : elle hurle ses terreurs et ses affres, tandis que dans le fond, témoin impassible, le vertueux Sélim attend, l'œil fixé sur elle. Il attend les bourreaux qui doivent exécuter la sentence. On entend leurs pas, on les voit, ils préparent la corde sinistre ; ils la balancent, ils la jettent, ils tirent, et tandis que la malheureuse à moitié étranglée râle encore ses malédictions, la toile tombe.

Je m'imagine que dans plus d'une ville, à Leipzig même, à de certains soirs, où la bonne société était absente, elle devait tomber lentement, très lentement.

On voit combien il était heureux que Gottsched se fût avisé d'aller chercher en France les modèles du goût : les esprits avaient besoin de la discipline sévère qui était de règle sur notre scène. Qu'il y ait eu beaucoup de superstition dans l'admiration que l'on affectait pour la tragédie française, c'est possible, mais il faut s'en féliciter. « Le génie éveille le génie » a dit Lessing, oui, pourvu qu'il y en ait qui sommeille ; mais quand il n'y a que médiocrité parmi ceux auxquels il s'adresse, le génie le plus puissant ne peut agir que par la superstition dont il est entouré ; son action est plus humble alors, cependant elle n'est point sans utilité : il débrouille, il prépare, il forme des habitudes et décide des tendances. La tragédie française n'eût-elle enseigné aux esprits inexpérimentés que la beauté qu'il y a dans la noblesse de

1. Danzel, *Gottsched u. Seine Zeit*, p. 168.

l'attitude, n'eût-elle introduit dans le public incertain qu'un désir de bon goût, de correction, d'élégance, on lui devrait déjà beaucoup. N'est-ce point par le dehors que se fait toute éducation, même la plus haute? « On doit te reconnaître aux plis de ta chlamyde » disait le philosophe au disciple.

Le lecteur sait que la tragédie ne se borna point à cette influence extérieure et négative. Quels heureux hasards lui permirent donc d'enfoncer plus avant et d'enrichir l'imagination allemande, elle qui était une étrangère, un intrus?

Les hasards sont des divinités toutes-puissantes. Il semble que la trame serrée et logique où la pensée croit se suivre elle-même en suivant l'évolution des faits, ne se resserre et ne se tend que pour mieux faire ressortir par le contraste, comme dans un coup de théâtre, l'intervention inattendue de leur souveraineté capricieuse.

Les hasards heureux, nous les appelons providence ; les hasards malheureux, nous les appelons fatalité.

Il y eut providence. Nous verrons dans la suite qu'il y a place également dans cette histoire du théâtre tragique pour la fatalité.

Grimm qui avait de l'esprit eut l'idée d'aller chercher dans un roman de Ziegler *le sanglant et courageux Pegu*, une figure qui était aimée, celle de la Banise, et l'on pourrait dire que ce fut là un hasard heureux. Il est vrai que Grimm tira en même temps de l'œuvre très confuse de Ziegler une intrigue impossible, mais il faut bien que l'on paye ses conquêtes, quand on les mérite aussi peu. Il y a dans son drame, malgré les allures foraines qu'il affecte, une idée de la femme qui a sa grandeur et que l'on n'eût point trouvée à la foire. Avec Banise la tendresse aboutit à la sainteté.

Sans doute il y a bien du fatras dans la pièce, un langage de boucher en colère et même des injures au clergé¹. Chau-

1. Wanick, p. 410.

migrem n'a rien de Thoas et Xemin ne rappelle point du tout Oreste. Sans être un esthète épris de beauté rigide, on peut même trouver que le mouvement ici déplace par trop les lignes. Mais à travers tout le brouhaha et toutes les fumées une blanche image peu à peu émerge ; si elle ne se dessine pas pleinement, en faisant la clarté autour d'elle, elle reste dans l'esprit comme une tache de lumière, qui le sollicite. Avec un peu de bonne volonté, on songe de loin à l'Iphigénie de Goëthe. Ce n'est pas en vain sans doute que la virginale figure de la *Deutsche Schaubühne* a passé devant l'imagination d'enfant du plus grand des poètes de l'Allemagne¹. Habillée de la longue robe sacerdotale, la tête ceinte de la couronne du sacrifice, Banise ne sait ce que c'est que de se plaindre et d'accuser ; elle souffre et bénit ; elle a des attitudes qui touchent, des paroles qui émeuvent. Elle eût pu dire avec Iphigénie : « ich hab' es in der Götter Hand gelegt » — mais il lui manque le recueillement solitaire devant le flot immense, le long regard de l'âme cherchant à l'horizon une douce chose absente².

L'âme allemande en était aux premiers bégaïements.

Quant à la douce chose absente que cherchait Grimm, c'était la rue Basse du Rempart, faubourg Saint-Honoré.

Il y eût bien vite oublié Gottsched et la *Deutsche Schaubühne*. Mais un autre hasard heureux s'était déjà produit.

1. *Wilhelm Meister, Lehrjahre*, I, 6.

2. Elle connaît déjà « die Gelassenheit », I, 2, 408 et 4, 410. — Elle préfère la mort à une souillure, III, 1, 420. — Elle est toujours soumise aux Dieux et sait qu'il n'y a que bonté dans leur pensée, III, 4, 426. — Sa mort fera cesser les fureurs qui déchirent le pays : « die Wuth stirbt in mir aus ! » — Comme Iphigénie elle est une « Schwesterseele », III, 4, 427. Elle voudrait le salut de Xemin. Le danger qu'il court l'effraie. C'est par là que la sainte est accessible à la douleur humaine, IV, 5, 445. — Devant le tyran l'attitude est toujours fière, mais pleine de calme et d'héroïque douceur. Elle est transfigurée, quand elle marche à l'autel, pour mourir, V, 9, 456 et suiv.

Le tout se termine hélas ! par un coup de théâtre et un changement à vue comme on les aimait !

Ce hasard heureux, c'est l'accueil bienveillant que Mme Neuber fit au jeune J. E. Schlegel¹.

J. E. Schlegel est un vrai poète, bien qu'il ne soit pas un poète dramatique.

L'essentiel, ce n'était point de faire de la tragédie un genre définitif. Il s'agissait avant tout de faire sentir un peu d'humanité vraie sur la scène, d'indiquer quelques formes d'âme qui conviendraient parfaitement au public, un aspect nouveau du cœur, qui l'aiderait à débrouiller la conscience encore toute obscure et toute indécise qu'il pouvait avoir du sien.

Cet auteur de tragédies est assurément le génie le moins tragique qu'il y ait eu. La violence lui répugne comme elle répugnera à Goethe : c'est une nature conciliante. On le voit dès sa première pièce, *Oreste et Pylade*. La découverte par le grand prêtre de Diane d'un livre ignoré de tous ramène la paix en Tauride et les Grecs s'en retournent en leur pays avec l'image divine et l'assentiment des Barbares : le drame a menacé, il n'a point éclaté : un nuage orageux pesait, il passe et le ciel sourit.

Cette pièce qui fut donnée par Mme Neuber commença la réputation du poète : elle n'est point dans la *Deutsche Schaubühne*. C'est une œuvre de tout jeune homme. L'auteur y est fort embarrassé par la suppression des chœurs, et ne sachant comment remplir le vide de l'action ainsi dépouillée, il la retarde jusqu'au quatrième acte par des procédés puérils et qui, j'espère, n'ont pas dû lui coûter beaucoup d'efforts.

La *Deutsche Schaubühne* contient de lui une *Didon*² et un *Hermann*³. La figure de Didon est parfois assez tou-

1. Johann Elias Schlegel, *Werke*, Kopenhagen und Leipzig, 1761, édité par J. H. Schlegel, avec des notices instructives. Cf. dans les *Lettres sur la littérature*, Th. 21, p. 108-138, trois lettres de Mendelssohn, où il juge du poète tragique et du poète comique. Voir également, *Allg. deutsche Bibliothek*, Bd. V, Th. 1, p. 165-175.

2. *D. Schaubühne*, vol. 5.

3. *D. Schaubühne*, vol. 4.

chante ; on y remarque une douceur sentimentale qui est un charme dans tous ses portraits de femme ; — son Hermann est le premier de ces « Deutsche Jünglinge » dont foisonnera la scène allemande et qui ont toutes les vertus jeunes, toutes les innocences et toutes les fiertés. C'est d'une psychologie simpliste et d'un patriotisme quelque peu fumeux. On y déclame furieusement contre les Romains qui sont, paraît-il, des Français. C'est Gottsched qui nous l'apprend ¹.

Ce sont là en fait des essais bien médiocres. Entre l'un et l'autre se place dans la série des œuvres tragiques de notre poète une œuvre qui leur est bien supérieure, quoiqu'elle ne se trouve pas dans la *Deutsche Schaubühne*.

C'est une pièce imitée d'Euripide : les *Troyennes* ².

Il y a bien de la monotonie sans doute dans les coups du destin qui viennent frapper sans pitié les malheureuses femmes de Troie, mais Agamemnon sort de l'ordinaire.

Le roi des rois a vieilli : il a appris en vieillissant. A force de gouverner les hommes, il sait ce qu'ils valent. Il n'a point d'illusion, mais il n'a point d'aigreur. Il voudrait être bon, mais il doute qu'on puisse l'être. Il a compris que l'indulgence et la pitié sont des lois divines, mais il sait que les volontés humaines ne s'y soumettent que par miracle. Ce qui décide du succès ordinairement, c'est Ulysse et c'est Pyrrhus, c'est la brutalité et la politique, plus cruelle que la brutalité.

C'est en somme une création originale que cette figure de l'homme de guerre qui a horreur du sang, et qui n'en pourra arrêter l'effusion ; de ce roi qui voudrait que la bonté régnât, et auquel tout est permis, sauf cette suprême satisfaction, de cet homme parvenu à la sagesse pour en éprouver le néant.

L'auteur en a fait un contemplatif. Agamemnon est irré-

1. *D. Schaubühne*, Vorrede zum IV Band.

2. *Die Trojanerinnen*, J. E. Schlegel, *Werke*, Th. I, p. 192 (Act IV, Sc. 4).

solu de parti pris. Il est saisi de scrupules devant l'acte qui le sollicite, parce que son esprit prévoit, embrassant toutes les possibilités. L'irrésolution n'est une faiblesse qu'en apparence : qui réfléchit, hésite.

Und wenn er ja zuletzt den falschen Weg erwählet,
So hat er wenigstens nicht ohne Kampf gelehlet.

C'est d'une supériorité d'intelligence que dérive la tare glorieuse.

Il faut bien que ce caractère du contemplatif corresponde à quelque chose de réel dans la nature du peuple allemand : il paraît trop souvent dans la littérature et sous trop de formes diverses pour être tout à fait en l'air.

On l'y rencontre notamment, aux deux extrémités du monde moral, dans Iphigénie et dans Wallenstein. L'un et l'autre s'arrêtent au moment d'agir et méditent : pour l'un et pour l'autre jeter un acte dans la série des faits, c'est lancer une barque sur la mer démontée. Où la conduira le flot aveugle ? Dans cette hésitation douloureuse la prêtresse et le soldat lèvent également les yeux vers le ciel, interrogeant les volontés mystérieuses ; mais dans le ciel de Wallenstein, il n'y a que des influences sidérales qui luttent ; dans le ciel d'Iphigénie, il y a des dieux bons, et dont le regard paternel emplit l'âme de clarté.

On est un poète, du moment qu'on a un sens de l'âme, une vision de l'homme moral.

Schlegel a eu ce don. Il a débrouillé un peu du secret où se voile l'âme contemplative. Mais une autre forme d'âme lui est apparue également dans la troublante-énigme de sa beauté héroïque et sinistre : c'est dans le *Canut* qu'il chercha à fixer les traits entrevus. Le *Canut* eut un grand succès ; c'est au fond une assez mauvaise tragédie, mais les personnages vivent : ils intéressent quand même à l'action languissante.

Ils forment deux groupes, mais dans l'un il n'y a en réalité qu'un personnage, Ulfo, qui est seul de son espèce et doit l'être, puisqu'il ne peut supporter de pair. Il y a deux figures ravissantes dans le deuxième groupe où viennent se ranger d'eux-mêmes tous les autres personnages : Esthrithe, dolente et discrètement passionnée, et son frère le roi Canut, grave, d'indulgence inépuisable, presque un vieillard, dont les yeux paraissent plus doux sous l'éclat de cheveux qui blanchissent ; l'un et l'autre sont bons et croient à la bonté ; la leur du moins ne se lasse point, à quelque épreuve qu'elle soit mise par Ulfo. Ekhof excellait dans ce rôle du roi ¹.

Ulfo aura, lui aussi, une longue lignée sur la scène future. Il est l'ancêtre de ces héros favorisés de « Sturm und Drang » qui réclament contre tout ce qui est, au nom de ce droit qui est né avec eux. C'est déjà un Titan, un révolté qui s'insurge, parce qu'il voudrait être le maître et qu'il ne l'est pas.

Devenu Danois d'adoption. J. E. Schlegel s'était passionné pour l'histoire du pays hospitalier, et il avait rencontré dans la *Knytlinga Saga* et dans Saxo Grammaticus cet étrange exemplaire d'une humanité disparue, qui l'attira, parce qu'en elle vivait la vertu qui manquait à toutes ces générations, la volonté.

Ulfo est un barbare. Il n'y a point de morale qui assagisse cette férocité ni de bonté qui la puisse attendrir. Il a des instincts : ce que ces instincts veulent, il le veut. Sa force est une force élémentaire qui va tout droit. Le barbare a désiré une femme, — c'est la charmante Esthrithe qui a eu le malheur de fixer ses regards, — il la veut. Il faut mentir, calomnier, salir pour l'avoir ; il ment, calomnie, salit ; de scrupules, il n'en a point ; il se vante même d'une perfidie, et ingénûment déclare que c'est chose bien natu-

1. Ekhof a été l'objet d'un travail déjà ancien, mais excellent de H. Uhde, dans le *Neuer Plutarch*, T. IV, p. 121.

relle, puisqu'il n'avait que ce moyen pour obtenir ce qu'il désirait. Il se croit tous les droits, parce qu'il se croit le plus fort. Toute grandeur, qui n'est pas sienne, le blesse, l'irrite, c'est un vol qu'on lui a fait. Ce bon Canut, toujours vainqueur, toujours aimé, toujours bienveillant, Ulfo le hait sans pitié ni remords. Canut ne prétend-il pas rester le roi; lui, Ulfo, étant là? Ce serait lâcheté que d'obéir, quand on se sent né pour commander. On peut s'incliner, quand on est vaincu, mais c'est pour se redresser, dès que l'instant est propice et frapper avec d'autant plus de rage, que l'on a dû s'humilier. Canut lui confie des soldats, une armée; il tentera de se servir de cette armée contre l'homme qui la lui confie. Le besoin qu'il a de la trahison la justifie à ses yeux. Et que lui importe l'horreur qu'il inspire? Elle lui prouverait plutôt sa supériorité, s'il avait besoin qu'on la lui prouvât.

C'est donc un monstre, tout autant que le Richard de Weisse — mais Richard est odieux et faux. Ulfo est vrai, et ce qui est chez le poète une preuve de maîtrise, on a pour lui une sorte de sympathie.

C'est que l'on sent qu'il est sincère. Il y a en lui un démon qui le tient et dont il semble l'agent dans les œuvres qu'il fait. Un absolu se déploie dans cette individualité d'un jour, tendant l'être tout entier vers le but. C'est un de ces hommes d'action, comme se les imagine le rêve des intellectuels : leur pensée même a conservé la franche saveur du processus physiologique qui en fut le point de départ. On dirait que cette force mystérieuse qui fait la vie de la matière et que notre ignorance appelle la nature s'est incarnée en eux pour se révéler à nous qui sommes d'autre espèce : ainsi les esprits prenaient figure d'homme pour nous voler notre cœur et le torturer à loisir. Ils ont beau être couverts du sang de l'innocence, s'abaisser à des postures indignes, ils demeurent des héros : car il n'est rien qui puisse entamer la vigueur de leurs énergies natives. Ils ne plient ni ne s'atten-

drissent : le destin les écrase, il ne les ébranle pas. Ulfo meurt inflexible comme il a vécu ; il n'a qu'un signe à faire, il est libre, pardonné, mais ce serait renoncer à la conscience qu'il a de soi ; ce signe, il ne le fera pas. Il s'immole à lui-même, fidèle à sa vérité, et si devant cette immolation, nous n'éprouvons pas une pitié que son orgueil repousserait avec dédain, elle frappe par un caractère de grandeur étrange et elle imprime en nous un respect qui nous étonne : c'est qu'elle atteste en cet homme que nous croyions si loin de notre humanité la suprême vertu de ceux qui sont forts : la conséquence avec soi-même.

La tragédie était soumise à des formes rigoureuses et la génération suivante se révoltera avec violence contre l'esclavage de ces règles qui opprimaient, disait-on, le génie naissant. Elles n'ont point empêché cependant Schlegel, qui n'avait que du talent et de la sincérité, de voir par delà les livres jusque dans son propre cœur et dans celui de ses compatriotes. C'est là qu'il a rencontré ces deux figures d'hommes, que l'on retrouvera ensuite partout dans le cours de la littérature allemande, le contemplatif et l'homme d'action. Elles se varient de nuances sans nombre, se compliquent à plaisir d'éléments de toute sorte, mais elles sont toujours là, donnant du monde moral qui se presse dans leur lumière une image identique en son fond, bien qu'infiniment diverse en ses aspects. Ces figures deviennent peu à peu pour les poètes allemands de véritables types traditionnels. Leur opposition est un des jeux favoris de leur imagination. Ce sont pour eux comme des points de vue, des positions d'âme, d'où ils aiment à contempler les choses. Ils regardent par leurs yeux, et comme au sortir d'une création nouvelle, l'éternelle humanité prend sous ce regard une forme qu'on ne lui connaissait pas encore. Ainsi la peinture du cœur se continue à travers les siècles en se modifiant sans cesse, d'après les besoins et les goûts des générations et des peu-

ples. C'est un enrichissement et un renouvellement perpétuels.

Les hommes du XVIII^e siècle, par exemple, ont tous connu « la petite âme faible qui ne tient à rien, qui est le jouet de tout ce qu'elle voit d'un peu singulier ». Marivaux suffit à la peindre¹.

Donnez cette âme à un contemplatif qui, de parti pris, par une exaltation raisonnée de son égoïsme ingénu, fait tout ce que veut cette faiblesse, lui permettant toutes ses volontés comme à un enfant choyé, et vous aurez Werther.

Voltaire s' imagine qu'il n'y a dans la nature qu'un nombre limité de grands traits; quand ils ont été employés par des mains habiles, il ne reste plus aux écrivains d'autre ressource que d'admirer et d'imiter; « le génie n'a qu'un siècle, après quoi il faut qu'il dégénère² ».

Ce sont là des vues étroites et qui portent leur date.

Chaque nation, et dans une mesure moindre, chaque génération se fait un idéal de l'homme. Cet idéal se ramasse et prend consistance dans un groupe de figures essentielles qui préoccupent l'imagination des écrivains et que l'on voit revenir sans cesse dans leur œuvre. Il n'y a ainsi dans un même pays, à une même époque, qu'un petit nombre de grands traits et de caractères éminents, mais ils se renouvellent sans cesse et quand ils sont usés, d'autres qui se rapprochent davantage de l'idéal entrevu les remplacent; ils ne sont point en effet les produits définitifs d'une nature qui s'est arrêtée; ils sont des essais, des sauts et des prises de l'imagination toujours en mouvement, toujours à la poursuite d'un rêve qui fuit toujours.

Et Voltaire se trompe également dans le rôle qu'il attribue au génie.

1. Marivaux, *Vie de Marianne*. Il s'agit du comte de Valville, I-IV, p. 6. Paris, 1826.

2. *Siècle de Louis XIV*, ch. xxxii. Des Beaux-arts.

Le génie n'épuise pas ; il renouvelle. Par ses précisions, il dégage dans le plein jour des choses créées ce qui avant lui aspirait confusément à l'existence. Où il n'y avait qu'un songe, il met une réalité. Il y avait un chaos qui s'agitait, et maintenant il y a un monde qui s'ordonne et va faire aux hommes une âme jeune. Des horizons se découvrent ; dans ce qui était l'ombre, des clartés naissent, et le cœur bat à des places où il était muet. Un désir nouveau s'insinue dans les poitrines, éveillant de nouveaux rêves. Le poète a fait jaillir des tendances anciennes, en les satisfaisant, des tendances inconnues avant lui, et l'imagination rajeunie et réconfortée reprend son long travail...

De là, — et c'est la conclusion évidente des remarques qui viennent d'être faites, l'importance des écrivains inférieurs. Leur lumière n'est point assez vive pour plaire à nos yeux, il faut en convenir, mais elle aide à saisir la lumière qui vient des sphères supérieures. Il faut faire comme le disciple de Platon, qui regarde dans les eaux les astres, avant d'oser les fixer dans leur ciel, — d'autant qu'il y a ici une différence : il y a plus qu'un simple reflet dans l'image que nous présente l'écrivain de second ordre, il y a une ébauche ; il y a plus qu'une trace, il y a une esquisse. Elle est une préfiguration : elle est une lueur qui s'efforce vers la lumière ; elle l'attire pour s'y absorber. On voit en la regardant naître de la beauté.

Une histoire littéraire où l'on ne s'arrête qu'aux sommets est nécessairement artificielle : il faut à la cime le cercle de montagnes qu'elle domine ; pour que sa sublimité devienne sensible, il faut l'élancement des lignes et des masses, ondulant toutes vers sa sérénité aliène. Goethe est plus grand, si l'on voit que Schlegel y conduit.

J. E. Schlegel mourut en 1749, à l'âge de trente et un ans, la tête pleine de projets.

Un destin pesait sur la tragédie : les hasards malheureux vont s'accumuler.

Tous les ans elle augmentait son répertoire de quelques médiocrités nouvelles : mais le chef-d'œuvre qui eût consacré le genre s'obstinait à ne point paraître. Qu'est-ce que l'*Oreste et Pylade* de Derschau ? Qu'est-ce que la *Thusnelda* du baron de Schönaich ? L'*Arminius* de Möser, le *Dioclétien* de Hudemann valaient-ils beaucoup mieux ¹ ? On eut pourtant un espoir en 1757 : il y eut comme l'annonce d'une éclaircie. Le Berlinoïse Nicolaï avait mis au concours un prix pour la meilleure tragédie, et son appel fut entendu à Leipzig, qui était encore par excellence sinon la ville du théâtre, du moins celle des écrivains de théâtre.

Deux tout jeunes gens, Brawe et Cronegk, barons tous les deux (la noblesse semble avoir eu l'ambition du laurier tragique), y répondirent. Weisse, qui s'était déjà fait quelque réputation dans la poésie comique, se tourna vers la tragédie. C'est ici que le destin montra bien son parti pris. Brawe et Cronegk ont un talent véritable, Weisse n'a que de l'habileté.

Or le destin capricieux emporta Brawe et Cronegk l'année suivante : par contre il accorda une longue vie à celui qui n'était qu'un faiseur. Weisse deviendra pour des années le roi de la scène tragique.

Brawe est un disciple de Lessing. Il a écrit un drame bourgeois à la manière des Anglais et une tragédie de *Brutus* où il se souvient à la fois de Voltaire et d'Addison, les corrigeant

1. Et pourtant si l'on voulait écrire l'histoire spéciale de la tragédie en Allemagne, il faudrait s'arrêter aux moindres productions. N'est-il pas intéressant par exemple de voir la pensée « de l'empire » s'introduire dans le thème d'Arminius. Hermann était pour J. E. Schlegel, l'héroïque défenseur de la liberté allemande ; pour Möser, il est le roi, l'empereur, qui restaure et maintient l'unité nécessaire à l'Allemagne. Écoutez Sigismund (*Arminius, ein Trauerspiel*, 1748), p. 39-40 (Acte III, Sc. 3).

Ist es nicht Deutschlands Glück
Wenn unter einem Haupt dies weite Reich vereint
Inwendig ruhig blüht, und auswärts seinen Feind
In Furcht und Demuth hält ?

l'un par l'autre. Il y emploie l'iambique de cinq pieds, non rimé, qui est le vers de la scène anglaise. Les littérateurs admirèrent la pièce, les comédiens ne la jouèrent pas¹.

Cronegk, qui remporta le prix avec son *Codrus*, est un élève des Français². C'est à Leipzig qu'il s'était épris de la poésie dramatique et il avait perfectionné son talent et son goût à Paris même, où il avait vu Lekain jouer Corneille. Lessing sera très dur pour lui : on sait comme il malmène *Olint et Sophronie* dans les premiers articles de la *Dramaturgie*³.

Lessing ignorait qu'un poète médiocre peut par de certains côtés dépasser un très grand esprit. Il y a dans la sensibilité d'un peuple ou d'une génération d'hommes des mouvements, des tendances, qui demeurent longtemps énigmatiques pour l'intelligence claire du philosophe, habitué à vivre au-dessus des foules, dans le monde des notions distinctes. « Sind wir unser Volk » ? fera dire Lessing à Nathan le Sage⁴. Tout aristocrate qu'il était de naissance, Cronegk était par sa médiocrité même plus peuple que le fils du pasteur. S'il ne nous a point donné comme J. E. Schlegel des ébauches de caractères importants et décisifs, nous lui devons d'intéressants aperçus de l'âme contemporaine. Il y a sur cette œuvre, si faible qu'en soit l'éclat, le reflet d'un temps qui fut, l'ombre d'une chose qui s'est évanouie. Elle peut revivre un instant. Si vous êtes de ceux pour qui les mots sont des signes magiques, laissez-les tomber de vos lèvres comme s'ils étaient nés de votre pensée et vous verrez

1. Chr. G. Schmid, *Biographie der Dichter*, I, p. 149. Les deux pièces de Brave ont été publiées par Karl Lessing et Ramler, 1768. Cf. Klotz, *deutsche Bibliothek der sch. W.*, Bd II, St. 6, p. 237-248. — Lire la monographie de A. Sauer, Strassburg, 1878.

2. Schmid, *op. cit.* I, p. 68-131. — Lire la thèse de Gensel, Leipzig, 1894.

3. Cf. *Literaturbriefe*, Th. XI, p. 167-188. La lettre est de Mendelssohn. Sévère pour *Codrus*, Mendelssohn est plus indulgent pour *Olint und Sophronia*. L'article a été écrit à propos de la publication des œuvres du poète, Leipzig, 1760. L'éditeur était le poète Uz.

4. *Nathan le Sage*, II.

peu à peu surgir autour de vous toute une foule, mais une foule singulière : il vous semble en effet que c'est le même individu qui se multiplie avec le même regard, le même geste, le même cœur. Ce sont de pâles apparences qui n'existent pas par elles-mêmes, mais par la foule qu'elles composent. Elles sont comme les feuilles des arbres qui ne plaisent que par leur masse.

Elles intéressent cependant. Il n'y a pas que les individualités puissantes qui aient droit à notre attention : la multitude confuse des vivants a son intérêt, elle aussi. Les éphémères ne sont point comme les flots dans l'océan : ils ont une âme et une figure. Cette figure et cette âme, communes à tout un groupe, dans lequel elles se répètent avec une persistance inflexible, changent de génération à génération, de terroir à terroir. Les zones et les époques se croisent en quelque sorte pour en multiplier indéfiniment la diversité. Les insignifiants n'ont qu'à se laisser faire. Le moment et le lieu les marquent d'un double sceau : un point dans l'espace et le temps se charge de leur faire une physionomie qui sera celle d'une espèce. Qu'on ne leur demande point sans doute comme à ceux qui furent grands ce qu'ils ont fait ; ce qu'ils ont fait n'est rien. Ce sont des passants qui ont vécu et rêvé. Où est le vestige de leur vie ? Quel fut leur rêve ? Nous ne le saurions point, s'il n'y en avait eu parmi eux qui avaient assez de talent et de facilité d'esprit pour s'imaginer qu'ils étaient des poètes. Les lettrés méprisent ces téméraires, ils sont les bienvenus de l'historien philosophe, qu'une forme d'âme attire autant qu'une création du génie. Pour avoir écrit, ils ne diffèrent pas sensiblement de ceux qui sont morts sans laisser de trace, puisqu'ils n'ont pas su créer. Ce sont des miroirs qui n'ajoutent rien à l'image : l'empreinte, bien que très pâle, est très exacte. Leur réceptivité passive est toute leur valeur, et leur mérite, c'est leur insuffisance. Les imperfections même qui rangent leurs œuvres dans les

étages inférieurs sont une garantie de sincérité. Le génie ne transforme-t-il pas tout ce qu'il prend ? il violente, il dédaigne. Or ce que l'on veut avoir, ce n'est point l'exception, c'est la règle, ce n'est point le grand homme d'un siècle, c'est le siècle ; ce n'est point ce qui frappe, étant rare, c'est ce qu'on ne remarque point, parce qu'il est commun ; ce n'est point ce qui a survécu dans la gloire, c'est ce qui n'a pas d'autre intérêt que de n'être plus.

Tous les personnages de Cronegk se ressemblent donc ; ils n'intéressent point par leur individualité, mais par leur tempérament qui est le même chez tous. Quels que soient le sexe, l'âge ou la fonction que le drame leur impose, ils ont tous part à la sensibilité délicate et violente, gémissante et emportée qui fut tout à la fois le charme et la faiblesse de ces générations de rêveurs que l'exaltation dispensait de l'effort. La carnation varie, mais la chair ne change pas. C'est toujours la même substance molle et sensible à l'extrême. Ce sont toujours les mêmes lymphatiques qui ont besoin d'une surexcitation imaginaire pour agir, qui, n'ayant point au cœur les ardentes convoitises, n'y ont point non plus les âpres énergies : ils appellent au secours de la nature qui est faible les interventions divines, les miracles, les délires mystiques. Que ce soit à la patrie ou à la religion qu'aïlle leur dévouement, leur enthousiasme n'est pas celui des vrais héros : il est fébrile et maladif, et ce qui est pire, il est voulu ; c'est une griserie, c'est du fanatisme par auto-suggestion¹. Ils ont avant tout soif de la mort. Là, où l'homme

1. Medon aime la mort, du moment qu'elle ne la sépare pas de sa Philaïde bien-aimée, IV, 8, p. 66 (sie umarmen sich).

Also durchirren wir die nächtlich ruh'gen Wälder
Der stillen Unterwelt, der Elysäischen Felder.
Um uns versammeln sich die Helden vor'ger Zeit
Und unser Tod erweckt ihr Lob und ihren Neid :
Dort trennt uns kein Geschick, kein Tod stört unsre Triebe,
Der Tod wird selbst besiegt durch deine Macht, o Liebe.

Nous citons d'après le *Theater der Deutschen*, I. 1.

de cœur voit une raison de plus pour combattre et arracher au destin la victoire, ils cherchent un prétexte à se débarrasser de la vie qui leur pèse. S'ils lèvent les yeux au ciel, ce n'est point pour en obtenir du secours dans l'effort, c'est dans l'espoir qu'il leur illuminera le cœur et qu'ils pourront partir sans regret.

C'est que l'homme de Cronegk est comme le poète, comme l'humanité qui l'entoure, une nature tendre, élégiaque, que la réalité offense. Ces pseudo-héros avaient besoin de l'idylle et elle leur a été refusée. Qu'est-ce que la terre et que le soleil au prix de la chimère qui leur était douce ? Ils n'ont point d'attaches aux choses elles-mêmes : ils ne sont point rivés à la vie ; elle n'est que le décor de leur rêve. Le Codrus du poète, n'étant point aimé de ce qu'il aime, retourne avec joie vers les Dieux, plutôt qu'il ne s'immole à la patrie. La mort ne lui ouvre-t-elle pas le port désiré ? le bois élyséen où l'on pourra aimer, et ne plus jamais souffrir ? C'est l'idylle aussi qu'Olint et Sophronie s'imaginent retrouver auprès du Dieu chrétien. C'est une même flamme qui les emportera vers lui, et il ne les séparera pas après les avoir unis. Médon sera privilégié entre tous : il aura l'idylle sur la terre même¹. Ce serait à lui d'être roi, mais il n'accepte point la couronne. Il veut être libre, consacrer toutes ses heures à son amour. Les contemporains durent trouver ce renoncement sublime. Il y a des époques où l'abdication s'appelle vertu, où l'homme ne conçoit rien qui soit plus désirable que de s'enfermer dans une cabane avec son amour, au fond d'une vallée, loin du reste des hommes. Médon ici, c'est Cronegk, c'est tout le monde à cette date, Lessing lui-

1. Act V, *letzte Szene*, p. 87.

Als Bürger von Athen bring ich mein Leben zu
(Er steht auf und gibt Philaiden die Hand)
Beglückt durch deine Hand in ungestörter Ruh,
Der Kronen prächt'ge Last mag sich, wer will, erwerben;
Ich wünsche mir nichts mehr als einst, wie du, zu sterben.

même qui un jour au moins fut « son peuple ». Ne laissera-t-il pas la pensée de Tellheim s'égarer vers ce rêve d'amour dans la solitude ? Ce ne sera pour son héros qu'une faiblesse d'un instant ; pour les autres, pour ceux qui applaudissaient, c'était l'idéal même d'une existence humaine. On fuit le monde pour concentrer son être dans la jouissance de soi ; et quand cette félicité n'y sera pas possible, on fuira la vie.

Les drames de Cronegk sont conformes aux principes de la tragédie française. Chr. Friedrich Nicolaï avait de tout autres vues qu'il a formulées dans ses lettres sur l'état actuel des lettres en Allemagne ¹ et dans sa dissertation sur la tragédie ². Il se croyait d'accord avec Lessing sur les points essentiels ; il était en fait incapable de suivre cette forte pensée qui se débrouillait alors et s'arrêtait déjà avec respect devant de graves problèmes. Comme lui sans doute il veut qu'on se rapproche des Anglais, mais il définit bravement la tragédie sans tenir compte de la *καθαρσις* et lui donne pour objet d'exciter fortement les passions. Nicolaï excelle dans l'art des simplifications grossières. Tout est simple pour qui voit en gros, parce que tout fait masse. Les Anglais sont irréguliers, confus — il faut bien l'avouer, mais ils ont fait des peintures plus énergiques, plus variées que les Français — il faut donc les imiter, tout en gardant la simplicité française, et observer les règles, mais seulement dans la mesure du possible — et sans leur faire de sacrifices trop cruels ³.

1. *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften*, 1755, *Berliner Neudrucke*, 1894. V. notamment lettre XI.

Cf. *Bibl. der sch. Wissenschaften in D.*, I, 107-121.

Tout cela est sans doute encore bien grossier, bien indécis. En somme, c'est à Lessing que revient le vrai honneur d'avoir franchement érigé en modèles les auteurs anglais, et surtout, ce qui à cette époque était indispensable pour quiconque voulait innover ou détruire, d'avoir édifié une théorie qui en justifiait l'imitation.

2. *Bibliothek der sch. W.*, Leipzig, 1757, I, 17-68.

3. Les Anglais ne font qu'une courte apparition dans l'article ; mais on les sent partout présents derrière les critiques adressées à Aristote, dans la défini-

Ce fut le programme opportuniste que Weisse voulut mettre en pratique.

Cette imitation prétendue de l'Angleterre marque en fait un retour offensif des « Haupt- und Staatsactionen ». Le monstre banni par Gottsched et la Neuber allait-il de nouveau dévorer la scène allemande ?

Nous avons vu qu'il n'avait jamais entièrement disparu : les poètes avaient renoncé au mélange du comique et du tragique ; ils avaient adopté la règle des trois unités, mais le ton et les manières du genre proscrit persistaient dans le genre nouveau¹.

Le jeu de beaucoup d'acteurs devait contribuer à entretenir ce méchant goût. Ils n'étaient pas tous des Kohllhardt et des Neuber, et l'on n'avait pas toujours un public de choix, même à Leipzig. Il fallait être un lettré, un délicat pour condamner l'action vive et violente, qui venait de la tradition antérieure ; elle devait plaire à la foule.

Weisse, et ce fut une des raisons de son succès dans la tragédie, comprit mieux que personne le goût du gros public, et tout en donnant satisfaction aux partisans de la scène réformée par le respect des règles et la correction des formes extérieures, il a su prendre les gens simples aux entrailles, en fournissant aux acteurs l'occasion d'émotions violentes et d'un jeu véhément.

En même temps, il se conformait aux avis de Nicolai : il se faisait le disciple des Anglais ; le grand art était d'exciter violemment les passions.

Tant d'habileté lui valut de passer pour un maître. Le journal de Klotz le traite en grand homme², les Lettres sur la lit-

tion même qui est donnée de la tragédie, d'où il exclut les notions essentielles, caractéristiques du drame classique. C'est dans les lettres de 1755 qu'il préconise le théâtre anglais.

1. Wanick fait d'excellentes remarques sur ce point, 406-407.

2. « Er vermeidet die Fehler der Franzosen sowohl als der Engländer ». *Deutsche Bibl.*, Bd. III, p. 617.

Minor a écrit un très bon livre sur *Chr. F. Weisse*, Innsbruck, 1880.

térature sont pleines d'admiration indulgente pour ses soi-disant chefs-d'œuvre¹. Il est joué d'un bout de l'Allemagne à l'autre².

C'est lui qui a conduit la tragédie à sa perte. Du genre dramatique, le plus intellectuel qu'il y ait jamais eu, il fit un spectacle tout sensuel et vraiment grossier.

La grossièreté en effet, c'est la caractéristique de tout ce théâtre. Point de nuances délicates, de traits profonds. Des cœurs atroces, où l'on cherche en vain le moindre sentiment d'humanité, des monstres, auxquels on a le bonheur de ne point ressembler, des passions qui abusent de l'analogie que l'on admet d'ordinaire entre la passion et la folie, — une promptitude désolante à tuer ceux qui gênent, un langage ampoulé et vide, du cabotinage partout, dans les attitudes, dans les paroles, dans le rythme même, qui ne répond plus aux mouvements naturels de l'âme, — voilà de quoi justifier Gottsched dans ses préventions contre le théâtre anglais qui faisait faire de si mauvaises pièces, et voilà aussi de quoi justifier les critiques de Lessing qui ne voyait plus la tragédie française qu'à travers les méfaits de son ami.

Ses deux premières tragédies ont des titres significatifs : elles s'appellent *Édouard III* et *Richard III*.

Ce sont des œuvres très médiocres, mais elles furent bien

1. Il y a bien des réserves et des sous-entendus dans la 8^{re} lettre des *Literaturbriefe* qui après tout est fort aimable. Lessing est ému de la lecture de Diderot, et il a quelque mépris pour l'économie de la pièce qui est toute à la française, et dont il y a peu de chose à dire soit en bien, soit en mal. Ce qui est défectueux, ce n'est pas le poète, c'est le système. On sent que l'âme de Lessing est grosse de vérités qui veulent éclore. Th. V, p. 81.

2. Schmid en 1775 considère encore Weisse comme un poète de premier ordre. *Chronologie*, p. 205. — *Die allg. deutsche Bibliothek* dépasse ce que l'on peut imaginer : le *Crispus* est effrontément rangé à côté de la *Phèdre* de Racine, vol. IX, 256-271 et vol. X, 3-18.

Klotz qui avait su gagner la confiance de Weisse (*Briefe der Gelehrten an Klotz*, 1783, Halle) prendra avec hauteur son parti contre Lessing dont il relèvera les critiques si justes pourtant et si modérées. *Bibl. der sch. W. i. D.*, III, p. 51 ; IV, p. 498 et s.

accueillies, tandis que l'élégante imitation que Wieland avait faite dans sa *Jane Gray* d'une pièce de Rowe, passa à peu près inaperçue, et ne dut un peu de notoriété qu'aux malices de Lessing.

C'est dans une pièce qui suivit, *Crispus*, commencé en 1760, et joué beaucoup plus tard, que l'on pourrait le mieux saisir la méthode de notre auteur, si l'on peut donner ce nom à un procédé aussi rudimentaire.

Crispus est une reprise déguisée, ou plutôt une parodie involontaire de la *Phèdre* de Racine¹.

Prenez telle scène de Racine que vous voudrez, et cherchez la scène correspondante dans le *Crispus*, vous connaîtrez vite toute la science de Weisse, et vous serez étonné du degré d'impudeur où parvient un méchant écrivain qui prétend corriger le génie.

Prenez la scène des aveux par exemple. Fausta (la *Phèdre* de Weisse) n'a point la chaste réserve de la *Phèdre* racinienne : elle aborde sans peur celui qu'elle désire : elle l'assiège de ses caresses et le prince fait assez piètre figure devant ces effusions gênantes. Ce n'est plus la farouche candeur de l'*Hippolyte* de Racine, c'est une sorte de gaucherie béate de jeune sot, qui ne sachant que faire se laisse faire.

Elle lui prend la main, sans qu'il fasse un effort pour la retirer. Elle le fixe avec des yeux ardents en la pressant contre son sein. Il faut que cette main compte tous les battements, tous les appels douloureux du cœur désespéré ; puis

1. On croit rêver quand on lit au 9^e vol. de l'*Allg. deutsche Bibliothek*, p. 263. — « Und wahrhaftig! wir glaubten auch Herrn Weissen eben kein zu verbindlicheres Kompliment zu machen, wenn wir sie (die Tragödie von *Krispus*) der französischen (*Phädrén*), gleich schätzen. » Ceci n'est rien : l'auteur de l'article manquait de goût. Mais comment expliquer qu'un homme de valeur indiscutable, comme Minor, puisse écrire : selbstverständlich *werwässert* Weisse auch noch die Idealgestalten durch seine saftlose Tugendmanie (p. 215). Ainsi pour lui la *Phèdre* de Racine est déjà une « verwässerte Idealgestalt ». La science ne dispense pas de la lecture, et vraiment Minor a dû lire Racine à la légère, ou il était bien mal préparé pour l'entendre.

elle la laisse retomber ; mais c'est pour s'envelopper le visage dans un mouvement de pudeur affolée, qui n'est qu'un raffinement de coquetterie charnelle : en effet, elle revient vers lui aussitôt après, les bras ouverts, non pour offrir sa poitrine au coup libérateur, mais pour que l'insensible apprenne enfin dans une douce étreinte qu'il y a des joies qui lui sont inconnues ¹.

La tragédie perdait avec Weisse sa dernière, sa plus humble raison d'être ; elle n'était même plus une école de décence.

Mais elle avait rempli son office : d'autres genres étaient là qui s'étaient développés dans sa lumière et que le public avait préférés.

Elle ne reparaitra plus désormais que dans les résidences ou par intervalles — et comme pour faire sentir au public qu'il y avait encore du vide sur la scène.

1. *Theat. der Deutschen*, I, 8, p. 34 et s., notamment 37 et 38.

Sieh, dieses ist das Herz, das heimlich für dich brennt,

Das in dir seinen Gott und seinen Himmel kennt

(Sie drückt seine Hand an ihr Herz.)

Fühl's in seiner Angst.

(Sie lässt seine Hände fallen, wendet ihr Gesicht schamhaft ab, und kehrt se nach einer kleinen Pause wieder zu ihm.)

Denk itzt an seine Liebe !

Nicht mehr an seinen Hass ! — Lass mich durch sanftre Triebe

Lass mich durch Zärtlichkeit, durch heisse Liebe, lass

Mich dich versöhnen, dir vergüten diesen Hass !

Vergiss des Kriegs Geräusch und all deine Leiden

Und fühl in meinem Arm der Liebe süsse Freuden :

Er wartet ausgestreckt nach dir...

Cette Phèdre-là a dû se faire un front qui ne sait plus rougir. Klotz admirait *Crispus. D. Bibl.*, Bd. III, p. 105 et le défend contre Sonnenfels.

V

THALIA

Sei jedem Bürger hold.

HALLER, cité par la Neuber.

M. Erich Schmidt cite une lettre de Neuber à Gottsched¹.

Mme Neuber est à Nürnberg : elle y a un grand succès, elle introduit la tragédie dans la vieille cité de Hans Sachs. Son mari écrit au professeur tout le contentement et toute la vaillance de la troupe comique : seulement on est à court de pièces, et l'on aurait besoin d'acteurs. On a recours à Gottsched qui peut procurer l'un et l'autre, puisqu'il a ses étudiants. Au reste, tout est pour le mieux. La phrase d'ordinaire si lourde du pauvre Neuber a des airs de victoire.

Ainsi tout va bien, mais on n'a ni pièces ni comédiens.

Le mot naïf traduisait une de ces vérités profondes dont tout artiste véritable a la conscience instinctive. Mme Neuber était vraiment trop artiste pour n'avoir pas le sentiment qu'avec le public on a tout. Elle vient de conquérir à Nürnberg un public : elle a donc l'essentiel ; quand on a un public ; le reste se donne par surcroît, les comédiens et les poètes.

1. Danzel, *Gottsched u. s. Zeit.* p. 133. Erich Schmidt, *Lessing*, 1899, I, p. 51. Le *Lessing* d'Erich Schmidt est un de ces livres qu'on ne cite pas, « parce qu'il faudrait les citer toujours ».

En général quand on étudie les choses du théâtre, c'est du public que l'on se préoccupe le moins ; les comédiens fournissent quelques traits, leurs excentricités mettent un peu de pittoresque dans le récit, mais ce sont les écrivains qui accaparent presque toute l'attention.

Ce sont pourtant les écrivains qui, si l'on excepte la minorité infime des hommes de génie, ont le moins d'importance effective dans l'histoire de la scène. Ils ne sont les trois quarts du temps que les miroirs ou les agents du public. Ils sont ce que celui-ci veut qu'ils soient.

Mais c'est précisément cette dépendance, cette servilité qui, par une sorte de paradoxe, les relèvent à nos yeux ; elles leur donnent un intérêt que faute de talent ils n'ont point par eux-mêmes. Ils pourraient dire comme l'apôtre : « Cum infirmor, tunc potens sum ». Leurs œuvres, bonnes ou mauvaises, subsistent et c'est d'elles que nous pouvons dégager une image de ce que fut le public, dont tout a disparu, bien qu'il fût la raison d'être de tout, et du poète et de l'histriion.

Si l'on veut bien songer que le public en Allemagne était avant tout populaire, et combien un public populaire est en tout pays peu disposé aux beautés sévères de la grande poésie, si l'on veut se rappeler que la tragédie française n'était venue à ce public que par contre-coup, que par ricochet, par une suite indirecte d'influences sociales, qu'elle prétendait supplanter des genres qui étaient par leur infériorité même bien mieux à sa portée, l'opéra ou les arlequinades, si l'on veut enfin considérer que les traductions étaient mauvaises¹, que la plupart des imitations étaient insipides, les meilleures même guindées et faibles, on est amené à supposer dans le public, du moins dans la partie qui décida du

1. Elles étaient parfois presque inintelligibles. Cf. Danzel, *Gottsched u. s. Zeit.*, p. 131. Le conseil de l'officier suédois était bon, mais difficile à suivre.

succès, un patriotisme ardent, une bonne volonté touchante et qui a sa grandeur. On avait cru Gottsched et que n'eût-on pas fait ou supporté dans l'espoir d'égaliser un jour Paris ?

On s'intéressait donc *a priori* pour toute tragédie. On se passionnait de parti pris pour un genre qui devait relever la scène allemande. Ces étudiants et ces bourgeois allaient au théâtre avec la ferme intention d'y trouver bien ce qui leur serait donné. Ils y allaient pour s'y édifier, non pour critiquer. Ils y allaient, comme on va écouter un chef-d'œuvre consacré, pour en revenir « plus raisonnable, plus prudent, plus courageux ». Nicolaï se moque en 1755 de ces spectateurs qui ont la patience d'entendre jusqu'au bout le *Darius* de Pitschell et qui se sont persuadés qu'il n'y a rien qui soit au-dessus d'une pièce conforme aux règles¹. Ce sont ces entêtés, ces visionnaires de sang-froid, qui à Leipzig, par leur assiduité inlassable et l'obstination de leurs admirations calculées, ont assuré le succès de la réforme et la création d'un théâtre régulier². L'Allemagne suivit peu à peu l'exemple de Leipzig : « Die Leipziger Bücher » furent partout les bienvenus³.

On a ici un bel exemple de la volonté germanique. La réflexion et le parti pris interviennent à tout moment dans l'évolution littéraire de l'Allemagne pour y réparer les vides qu'y laisserait le jeu libre et spontané des forces instinctives. On compare, on voit ce qui manque, et l'on emprunte ayant honte de sa pauvreté, mais l'on refait, parce que l'on

1. *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, 1755. *Berliner Neudrucke*, p. 83-84.

2. Ce public eut certes du mérite, une volonté. Plus tard la plèbe reprendra le dessus. Cf. Löwen, préface de son édition des œuvres de Krüger. La populace sans goût est à notre honte le Dieu, le seul qui soutienne le théâtre. Un soir où l'on joue une farce doit compenser le peu de profit que l'on fait avec les pièces sérieuses. « Es ist allerdings noch ein Kennzeichen der alten Barbarey, dass wir bei dem nützlichen Vergnügen, das die Bühne gewährt, miht sagen können : Deus, sondern Plebs nobis hæc otia fecit ! »

3. Ou « die Leipziger Verse ». Ce sont les expressions courantes.

voit d'autre façon. La théorie chez nos voisins a souvent préparé l'acte, et l'œuvre n'est venue que longtemps après qu'elle a été discutée, pesée, examinée. Comme chaque peuple a son tempérament propre, il a son intelligence et sa sensibilité. Il a ses méthodes d'esprit et ses manières de sentir, dont on rencontre parfois dans la philosophie de ses penseurs la formule abstraite, comme on trouve dans sa poésie nationale le rythme même de la sensibilité commune. L'Allemagne est la nation de l'impératif. Tu dois, donc tu feras. Il faut qu'il y ait un théâtre, comme il y en a un à Paris, il faut que l'on y donne des tragédies, puisque ce sont les tragédies qui ont fait en Europe la gloire du théâtre français. — Cela importe à la grandeur de la nation — et le bon bourgeois de Leipzig écoute respectueusement bouche bée la parodie involontaire que Gottsched a faite de l'*Iphigénie* de Racine, et l'étudiant de la très aimable ville, qui a pourtant la réputation d'être fort moqueur et très spirituel, entend sans sourciller que Thésée a conçu une fillette de son mariage avec Hélène, ou que le sang chaud des Troyens n'est plus qu'une ruine¹.

C'est un spectacle bien curieux que celui d'un peuple qui fait ainsi effort sur lui-même et cherche, en concentrant sur un point toutes les puissances de la réflexion et de la volonté, à faire surgir des profondeurs de son être l'œuvre dont tous s'entretiennent et que nul ne peut atteindre — jusqu'au jour où, avec un sourire, et comme si c'était la chose la plus

1. Les étudiants ont dû jouer un rôle important, faire le succès et l'échec. C'est Lessing lui-même qui nous le dit, dans la 81^e de ses Lettres sur la littérature. Ce sont les jeunes gens qui donnent le ton parmi les connaisseurs. Ils s'imaginent qu'ils ont rapporté de l'Université le bon goût et la science. — Le *Vorspiel* de Rost nous montre, p. 27, un vieil étudiant, « ein Schauspiels Patriote » réduisant une cabale au silence. Il administre au meneur, qui est un agent de Gottsched, un tel coup que le malheureux en est projeté en l'air. On met les « barbares » à la porte, aux éclats de rire des belles, joyeuses de la victoire que viennent de remporter l'art, la Neuber et la raison,

simple du monde, un génie heureux apporte à la nation ce qu'elle désirait, ce qu'elle cherchait et ce qu'il a rencontré, lui, par hasard, en se jouant.

L'histoire littéraire, qui devrait être de toutes les sciences historiques la plus déliée et la plus souple, puisque son objet est de nature toute spirituelle, se laisse trop souvent aveugler par une espèce de matérialisme documentaire : elle ne voit que ce qui est écrit. Le livre est tout, et l'on explique le livre par les livres. Combien vont au delà jusqu'aux sources vives ?

C'est ainsi que dans ces commencements du théâtre, on ne songe pas à l'enthousiasme voulu du public. On ne tient pas compte de son patriotisme, qui fut d'autant plus puissant qu'il n'avait guère d'autre issue par où il se pût épancher.

On ne fait pas non plus la part assez grande aux comédiens¹. C'est une réalité pourtant qu'une représentation et l'acteur qui donne cette réalité fait une œuvre qui a sa portée : elle fixe l'imagination et détermine des courants.

Certes, il est très méritoire à de certains moments de traduire Racine même en de mauvais vers ; mais avec ces mauvais vers donner une impression de beauté, je m'imagine que cela aussi est chose méritoire.

C'est ce que firent les comédiens, c'est ce que fit Mme Neuber.

Si la tragédie a été en Allemagne autre chose qu'un rêve, une illusion, à l'époque où le *Caton* de Gottsched était le chef-d'œuvre de la scène, il semble bien que c'est à Mme Neuber que l'on doive ce miracle.

On aimerait à se faire une idée exacte de ce que fut l'il-

1. Comme ils vivaient au grand air, il serait bien étonnant que les meilleurs d'entre eux n'eussent pas eu un peu de cette fraîcheur de nature que donne la liberté. C'est un trésor qu'il fallait acheter au prix du vagabondage. V. J. C. Günthers *Curieuse Lebensbeschreibung*. Certes, ce n'est point le payer trop cher, mais il faut plaindre une société où on ne peut l'avoir qu'à ce prix.

lustre femme, à cette heure importante de l'histoire du théâtre¹.

Elle avait pu, même avant l'introduction de la tragédie, déployer dans la spontanéité des belles attitudes et des élans tragiques son enthousiasme d'actrice inspirée : l'éloquence d'un beau corps que l'action électrise en le pénétrant tout entier d'âme et de sentiment lui était naturelle, comme à tous ceux qui ont été grands sur la scène ; quand le vers y vint ajouter le rythme et le verbe sonore, cette éloquence d'elle-même s'éleva et devint une poésie. Comme le rhapsode antique, Mme Neuber connut les heures saintes où l'acteur puise ἀπὸ καρτερῶν μελετῶν, tout comme le poète, — la scène misérable se transformait alors en un jardin des Muses, et l'alexandrin en dépit de Gottsched était pour un instant une chose ailée. Voyez comment Rost nous la représente dans son poème burlesque, le *Vorspiel*², car ce fut sa destinée, nous ne devons la connaître que par ses ennemis ; et c'est à travers les calomnies ou les malices que l'on doit chercher son image. Ce n'est plus la jeune fille que nous décrivent trop sommairement les actes de Zwickau, avec ses cheveux d'un blond éclatant, sa taille élancée, hésitante encore, — ni la jeune femme dont le corps précis, amoureux de sa souplesse naturelle, faisait si bien sous le costume de l'étudiant, mais que trahissait avec la voix trop douce la fraîcheur d'un teint dont un satirique comparait l'extrême délicatesse à celle d'un beau fruit³ — ses cheveux sont devenus châains, le

1. Bien entendu, dans l'essai qui suit il ne peut y avoir qu'une vérité d'impression et qu'une exactitude d'ensemble. Mais pourquoi interdire à la critique ces reconstructions d'âme ? Ce ne sont que des hypothèses. J'en conviens. Mais l'idée que nous nous faisons de l'âme d'autrui est-elle dans la réalité même autre chose qu'une reconstruction plus ou moins approchée, plus ou moins aventureuse ?

2. *Das Vorspiel, ein episches Gedicht*, Bern, 1743, anonym. (von Joh.-Chr. Rost auf Herrn Johann-Christoph Gottscheden, Professor der Philosophie in Leipzig), p. 17, 19.

3. *Proben eines Heldengedichtes*, Reden-Esbeck, p. 283.

visage a des traits plus marqués, mais le regard est ferme et le corps s'est fait une habitude de la plasticité des poses. — On vient de lui annoncer la défection de Gottsched ; Suppig est à la fois atterré et furieux. Mais elle, reste calme. Si Gottsched est notre ennemi, dit-elle, l'art nous protégera. Elle a confiance en ses Dieux. Son corps se ramasse d'instinct tout entier dans l'attitude qu'ils devaient avoir, quand ils regardaient Typhon entassant les montagnes. C'est qu'elle est en communication avec eux : elle les voit. Un ravissement l'a saisie, il y a sur son visage un éclat de la splendeur divine.

C'était vraiment une artiste, une nature puissante, enthousiaste. C'est ce que reconnaissent les pamphlets mêmes où l'on déchire lâchement la femme. L'auteur de l'*Essai d'un poème héroïque sur la vie et les actes de Dame Friederike Caroline Neuber* nous parle de ces colères qui mettent en désarroi tout le monde, même son très patient mari : la bouche insulte, le regard jette des flammes¹. Toute cette peinture naturellement veut être méchante, mais elle tourne contre son but, elle souligne en effet dans Mme Neuber la présence d'une qualité que Platon déclarait essentielle à l'âme guerrière et qui n'est pas moins à sa place sur la scène tragique qu'elle ne l'est dans la mêlée des héros, le θυμός, la furie sacrée, qui met la flamme aux yeux et la pâleur sur le visage.

Mais l'émotion qui la transfigurait ne la défigurait point. Elle semble n'avoir été ni l'adorable furie, ni la statue impassible qui force ou réclame l'admiration ; au contraire, son charme paraît venir surtout de ce que dans l'emphase tragique elle restait femme et cela dans un temps qui plus que nul autre peut-être a eu le sens de la femme. Son enthousiasme se corrigeait de bon goût. Mme Neuber appartenait

1. Reden-Esbeck, 283 et la note a.

par sa naissance à la bourgeoisie¹ et sa vie agitée lui a donné l'entregent et la liberté de bon ton que le monde donnait en France aux femmes de sa classe. Elle avait du tact. Dans la correspondance qu'elle entretient par son mari avec Gottsched, elle s'efface — et de temps en temps un sourire ou un joli mot féminin nous font deviner sa présence derrière le brave Neuber qui écrit² : on voit le regard qui suit la plume. Mais elle n'est là qu'un instant, pour un conseil. On est au soir, à l'hôtel, après quelque représentation ; — la recette est suffisante ; elle songe qu'on pourra remonter la garde-robe dont l'entretien n'est pas la moindre de ses préoccupations³, ou bien elle médite quelque visite à un personnage influent qu'il s'agit de gagner à l'entreprise, et dont l'excellente dame compte bien faire la conquête à force de grâce et d'esprit, — ou bien encore elle va dégrossir quelque recrue, fille ou garçon, lui enseigner les bonnes manières à la Marivaux, ou les belles attitudes à la Corneille ; car Mme Neuber n'est pas seulement une comédienne, elle est professeur, elle est même censeur des mœurs, et un censeur fort sévère ; ne faut-il pas prouver par des faits que l'on est meilleur que sa réputation et que le monde a tort, quand il condamne ?

Elle est bien femme, la comédienne ambulante que les méchantes langues appellent la « belle Wilhelmine » et que les yeux dévots ont cru reconnaître en habits d'homme parmi des étudiants en goguette⁴. Elle en a bien toutes les séduc-

1. En bonne bourgeoise, respectueuse des conventions et des bienséances, elle ne manqua pas, lorsque mourut l'abominable tyran qu'avait été son père, de composer en l'honneur du défunt le « Trauergedichte » traditionnel. A. Richter, ein deutsches Vorspiel, *Deutsche Litteratur Denkmäler*, Sauer, préface, p. 5.

2. Danzel, qui veut absolument que Mme Neuber soit inférieure à son excellent mari, cite une lettre de celle-ci (Lübeck, 13 août 1734) sans s'apercevoir que cette lettre prouve contre sa thèse. Danzel, *Gottsched*, p. 134.

3. Ed. Devrient (réédition I, 269-270) a quelques lignes intéressantes sur cette activité de la Neuber.

4. Reden-Esbeck, p. 281, note (e), *Probe eines Heldengedichtes*.

tions naïves. Lisez plutôt ce qu'elle dit à ses chers Leipzigois : « Je me meurs de regret. Je crois bien qu'il y a de la sorcellerie en cette affaire, ou c'est que je suis amoureuse de Leipzig, puisqu'il me faut y penser toujours¹. »

Il est bien difficile d'admettre que toute cette féminité exquise ne se traduisit pas dans son art. Elle dut chercher à être sur cette scène, où l'artiste veut donner la parfaite image de soi-même, la femme selon le cœur et l'imagination des meilleurs de son temps. Elle aimait les travestis, dit-on, les rôles légers où il n'y a que de la grâce. Elle aimait à être Lisette. Ne l'en blâmons pas trop. Il y a dans l'âme de Zaïre quelque chose qu'elle eût moins bien exprimé, si elle n'eût senti tout l'aimable attrait de la soubrette. Au XVIII^e siècle, la femme plaît par elle-même : le rôle n'est qu'un accident. Elle peut s'habiller en bergère ou se draper en divinité, ce ne sont là que des agréments, qui relèvent son charme et donnent plus de piquant à la physionomie qui est toujours la plus jolie du monde. La houlette et le sceptre l'ornent également, pourvu qu'elle ait avec une sensibilité très vive, mais très discrète, une pointe légère d'inconsciente coquetterie. L'ingénuité a toujours son prix, mais on veut qu'elle soit déliée et pénétrante. Sylvia, Hortense, Araminte, Angélique, de quelque nom qu'elle se pare, jeune fille ou jeune veuve, bourgeoise ou marquise, la délicieuse créature fait ce que veut son cœur qui est naturellement bon, bien qu'elle lise dans celui des autres, qui ne l'est pas toujours ; l'art n'est point fait pour elle, mais elle sait qu'elle n'en a pas besoin. Cet idéal ravissant et qui se présentait d'abord au cœur était devenu peu à peu celui des héroïnes tragiques. On en retrouve la nuance délicate dans les figures de Voltaire. C'est même là ce qui conserve un peu de jeunesse à son théâtre vieilli. Zaïre était née pour les rives heureuses où les femmes

1. Reden-Esbeck, p. 171.

sont adorées par un peuple poli. C'est dans ces rôles de tendresse délicate et avisée que Mme Neuber semble avoir excellé : dans l'Elisabeth de Thomas Corneille et la Zaïre de Voltaire¹. Ne lui permettaient-ils pas de rester gracieuse et aimable jusque dans l'emportement passionnel ? Quand Kohlhardt fut mort, son partenaire de prédilection fut Suppig, un acteur élégant et fin, qui sut le premier jouer les chevaliers en homme du monde². N'y a-t-il pas dans ce choix toute une indication ? Avec le comédien galant et souple, habitué au jeu féminin, elle pouvait entre toutes les beautés préférer et faire valoir celles qui touchent, se fiant pour les autres à l'inspiration qui venait au moment voulu lui fournir les grands éclats et les fureurs homicides. Si « flou » qu'il soit, le portrait que Reden-Esbeck nous donne en tête de son livre est significatif. Le visage a une extrême douceur : le regard est clair et franc, mais il y a un sourire qui corrige sa précision : il y a surtout de la mollesse, de l'ingénuité dans les traits. La bouche est presque trop jolie pour le débit du solennel alexandrin. On sait d'ailleurs que la voix n'était pas très forte : à Vienne Mme Neuber fut surprise par la grandeur du théâtre, et se mit à crier, désespérant de le remplir³.

La charmante femme par son apparition même décida du

1. Schmid, *Chronologie*, p. 96. Ce fut avec l'*Essex* qu'elle ouvrit le cycle bien restreint de ses représentations au château de Hubertsburg en 1735 (Heitmüller, *Hamburgische Dramatiker*, 1891, p. 40-41). — C'est *Essex* qu'elle joue à Leipzig le 27 mai 1748 un dimanche, contre la volonté du conseil. Reden-Esbeck, p. 307.

Elle se souvenait de la Lisette et de Zaire dans sa vieillesse abandonnée. Reden-Esbeck, p. 341.

Ietzund bin ich nur Neuberin und weder Liesgen noch Zayre.

2. Naturellement, on fit de ce Suppig son amant. Rost plaisante aimablement sur la faveur dont jouissait le beau Suppig auprès de la tragédienne. Elisabeth, dit-il, fit moins pour Essex.

Wenn sie Prinzessin ist, erhebt ihn ihre Wahl
Und Suppig wird ihr Prinz, so fügt sich's allemahl.

3. Reden-Esbeck, p. 339.

succès. Les pièces étaient bien médiocres, qu'importe, puisque l'actrice créait avec ces médiocrités ce que l'art peut donner de plus grand, l'impression vivante d'une réalité idéale. Ce n'était sans doute que de la reconnaissance, lorsque Gottsched écrivait : « une actrice aussi grande que celles de Paris ou de Londres¹ ». Il exprimait la joie de son patriotisme. Il avait vu vraiment quelque chose de ce que désirait son cœur, de ce que désirait le cœur de tous. On était résigné d'avance à bien des ennuis et voilà que la résignation avait déjà sa récompense. C'était un bien méchant rimeur que Pitschel — mais Mme Neuber, c'était la poésie même qui animait tout. Le rêve des patriotes prenait corps sur la scène, avant qu'une œuvre fût là. Il y eut ainsi une période d'enthousiasme : — les étudiants écoutèrent les conseils de Gottsched², et ils furent galants au théâtre, comme ils se piquaient de l'être dans la vie ordinaire. Tout ce qui tenait de près ou de loin à l'université se mit à fournir le gros du public où les ignorants ne furent plus la majorité. On chercha même à gagner les bons esprits que des préjugés aveuglaient jusqu'à l'hostilité. C'est pour eux que May traduit l'apologie du théâtre du père Porée, et fait suivre sa traduction d'une dissertation où il les convie à aller entendre les acteurs³ ; à Hambourg, à Francfort la Neuber se fait précéder de réclames patriotiques et morales. Les honnêtes gens n'étaient point sourds à ces appels : ils venaient et ils s'en retournaient émus, gagnés, convertis⁴. Il y eut en effet de

1. *Vorrede zur ersten Auflage des Sterbenden Cato*, Kürschner, N.-L., Bd. 42, p. 45. Liscow lui reprochera l'emphase de son admiration. *Dresdener Nachrichten*, St. 44, année 1743. Sur Liscow, la monographie de Litzmann, Hamburg u. Leipzig, 1883.

2. J'ai ici en vue la lettre d'Eburina. *V. Tatl*, 3^e éd., 1749, p. 139-141.

3. *Beyträge zur kritischen Historie*, III, 2-29, on donne une analyse de l'apologie et de la dissertation complémentaire.

4. Waniek, p. 197. — Pourtant il y eut d'honnêtes gens qui ne se rendirent point à ces arguments des partisans de la scène épurée, entre autres Müser : « In den öffentlichen Schauspielen, diesen so gepriesenen und vertheidigten Schu-

véritables conversions : Hudemann, par exemple, avait déclaré d'abord que l'opéra qui s'adressait aux sens et à l'imagination en même temps qu'à la raison était supérieur à la tragédie qui ne s'adressait qu'à la raison. Il voit jouer Mme Neuber et il traduit la *Phèdre* de Racine.

L'opéra pouvait être pour la réforme du théâtre allemand un obstacle plus sérieux que les « Haupt- und Staats-actionen ». Le genre était à la mode : il avait la faveur des grands et la foule y courait. Les littérateurs de Hambourg trouvaient dans la composition des poèmes lyriques une ressource importante : bien piètre littérature sans doute, mais qui nourrissait son homme et attirait l'attention. König s'y était illustré aux bords de l'Alster, avant de venir à Dresde où le prince héritier était un partisan déclaré des opéras. On sait qu'il y devint poète officiel chargé des divertissements de la cour. Bressand qui avait traduit quelques-unes de nos tragédies pour le duc Anton Ulrich avait écrit pour sa cour un très grand nombre de livrets¹ et Braunschweig comme bien d'autres villes eut un opéra, quand on ne songeait pas même encore à y construire un théâtre. Il y avait beaucoup de spectacle dans ces pièces, et comme en général on n'a pas besoin de penser pour goûter le plaisir du spectacle, elles plaisaient également aux simples et aux mondains.

Pourtant on a d'abord peine à comprendre l'acharnement de Gottsched contre ce rival. Ses fureurs et ses appréhensions nous paraissent bien exagérées. Il nous semble qu'il n'y a point d'impossibilité pour un public à concilier l'amour du drame déclamé et celui du drame chanté, que, pour être

len der Sitten und des Geschmacks, wird der Leidenschaft in vorgestellten Bildern geschmeichelt, und der Weg der mannigfaltigen Verführungskünste öffentlich gelehret. » *Beherzigungen*, p. 426. On voit que Rousseau n'est pas isolé dans sa réprobation du théâtre.

1. Sur Fr. Ch. Bressand, consulter Fr. Hartmann, *Braunschweigische Theatergeschichte*, 92-93, 101-102, 106-107, 111-112.

ému d'une belle phrase musicale, on n'en sera pas moins apte à frémir d'un beau vers qui passe. Mais les gens de ce temps-là n'avaient, pas plus en France qu'en Allemagne, l'éclectisme de goût qui nous est familier, ils se portaient tout entiers d'un côté. Un certain libéralisme esthétique semble être d'acquisition plus récente encore que la souplesse d'esprit. Saint-Évremond, par exemple, hait l'opéra ; demandez-lui pourquoi et il vous répondra : « ce qui me fâche le plus de l'entêtement où l'on est pour l'opéra, c'est qu'il va ruiner la tragédie, qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme, et la plus capable d'éclairer l'esprit¹ ». Et les appréhensions du très spirituel philosophe n'étaient point de vaines chimères : en 1753 la Comédie française est désertée par le public qui se presse à l'Opéra, et pour le ramener on est réduit à recourir à un corps de ballet et à des pas de danse. Terpsichore doit sauver Melpomène².

Le danger devait être plus grand encore dans les villes allemandes qui étaient petites : si les deux théâtres y étaient en présence, il fallait opter, le public étant trop restreint pour fournir à l'un et à l'autre. Le succès de l'un était la mort de l'autre.

Gottsched faisait donc preuve d'une clairvoyance extrême³.

Si l'on réussissait à amener au théâtre le public sérieux, le triomphe de la réforme n'était qu'une question de temps. La présence des honnêtes gens devait à la longue faire tom-

1. St Evremont, *Œuvres*, éd. Des Marzeaux, 1753. *Lettres sur les Opéras*, IV, p. 39, la citation à la fin, p. 53.

2. *Correspondance littéraire*, 15 juillet 1753, T. I, p. 32-33 : voir en juin le *Discours de Lekain* et en août (45-46) la *Défense aux comédiens d'avoir des danseurs*.

3. Il est piquant de voir Gottsched, dans le *Biedermann*. St. 85, abandonner l'opéra aux violences d'un pamphlétaire dévot, et ne revendiquer l'indulgence des honnêtes gens que pour les tragédies et comédies régulières.

ber Arlequin, ou l'amener à réduire son rôle dans les limites voulues.

Mais ce public sérieux pouvait être détourné du drame par l'opéra, qui tout en flattant des goûts d'ordre inférieur prétendait avoir une valeur esthétique.

Le danger était pressant. L'opéra en effet avait trouvé à Hambourg non pas seulement des musiciens de talent, des librettistes adroits ; il avait rencontré des théoriciens qui lui voulaient donner droit de cité dans la poésie même.

Le *Patriote* qui n'a que dureté pour les pièces des ambulants détermine les conditions auxquelles un bon opéra doit suffire : car il y a, il doit y avoir de bons opéras.

Ce sont ceux qui peuvent être utiles à l'État : en représentant la vertu dans toute la beauté qui lui est particulière, ils contribuent à en répandre l'amour parmi les citoyens ¹.

Une fois cette condition remplie, l'opéra ne peut déployer trop de magnificence ; il peut demander à la musique, à la danse, à l'art du costume, au décor, tous leurs ravissements, toutes leurs merveilles ².

Hudemann trouva plus tard, en 1732, en faveur de l'opéra des arguments ingénieux qui même auraient été difficilement réfutables, si les opéras du temps eussent en effet répondu à l'idée qu'il s'en faisait ³.

Et c'en eût été fait du théâtre régulier et de la réforme de Gottsched, si l'opéra était devenu, comme le voulait Hude-

1. *Der Patriot*, Hamburg, 1728, I, 239-247, xxv. — Cf. *ibid.*, XXXVIII, p. 370.

2. König n'affirmait-il pas que l'opéra offrait le seul moyen d'introduire le drame allemand dans les cours, et de le rendre agréable à la noblesse ? (Brandl, B. H. Broekes, 1878, p. 141, *Beilagen*) Hamburg allait-il avoir raison de Leipzig ?

3. B. Fr. Hudemann « Proben einiger Gedichte und poetischen Uebersetzungen, denen ein Bericht beygefügt worden, welcher von den Vorzügen der Oper von den Tragischen und Komischen Spielen handelt. » Hamburg, 1732. Gottsched répondit à la dissertation par un article qui convainquit Hudemann. Cf. *Beyträge*, III, 268-316.

mann, un vrai genre littéraire, qui eût emprunté le secours du spectacle, de la musique et de la danse.

Gottsched était incapable de conduire une discussion critique et de répondre point par point à une argumentation précise. Il se tira d'affaire en orateur, avec des violences et des lieux communs. Au fond il avait raison — grossièrement, lourdement, si l'on veut ; mais il est certain qu'une tragédie de Racine, même traduite par lui, offrait une autre nourriture aux esprits qu'un livret de König mis en musique par Kayser qui avait du talent.

Il est certain également qu'un genre dramatique où le drame ne se suffit pas à lui-même n'est qu'un genre inférieur.

L'absolue pureté est la loi première du beau. Le drame musical, tel que l'a conçu Wagner, n'a rien de commun avec ces combinaisons adultérines des Hambourgeois : lui aussi, il jaillit d'une pensée.

Malheureusement l'infériorité n'a jamais été une cause d'insuccès — je veux dire l'infériorité intellectuelle. Quand elle se présente bien, elle est même à peu près sûre de la victoire. Or il semble que l'opéra se présentait bien.

Donc contre un tel adversaire ce n'était point assez des colères de Gottsched. Ces colères firent leur impression sans doute, mais la victoire fut due avant tout au talent de la Neuber. Ce fut la Neuber qui, en donnant au public de fortes et saines émotions, le détourna des opéras qui ne pouvaient que l'amuser.

C'est elle aussi qui a fait triompher la bonne comédie. Gottsched avait déclaré qu'il fallait supprimer Arlequin ; elle le supprima.

C'était un acte de hardiesse à l'égard de la cour saxonne qui avait applaudi l'Arlequin de König, et à l'égard du public qui aimait ce personnage, par tradition, puisqu'il se confondait pour lui avec le Hans Wurst de la scène populaire.

König se vengea sans doute en 1733¹, mais le public approuva Mme Neuber et Gottsched eut les honneurs du triomphe.

Nous avons vu comme Gottsched avait dans le principe dirigé tout son effort du côté de la tragédie, et nous avons vu aussi quelles raisons avaient déterminé sa tactique. En fait il y avait avant lui, à Leipzig et à Dresde, une comédie très bien patronnée et qui ne demandait qu'à vivre.

Cette comédie était d'importation française, mais il semble qu'elle avait pris vraiment racine dans le sol nouveau, à en juger du moins par la vivacité et la verdeur des pousses.

L'introduction de Molière dans le répertoire des ambulants n'avait pas eu tous les heureux effets qu'on eût pu en attendre. Ses œuvres traduites avaient été jouées, elles avaient plu, mais elles n'avaient point suscité de ces imitations qui sont le commencement de l'originalité.

Le théâtre de Gherardi, bien inférieur sans doute au théâtre de Molière, détermina une éclosion dramatique dont celui-ci n'avait donné que l'espoir².

Il n'y a point de génie dans les pièces que publia Gherardi, mais beaucoup d'esprit — or l'esprit s'attrape. Le recueil offrait un genre et des exemples. Or quand le génie n'a pas fait du genre son bien propre, et marqué toute chose du sceau de son empreinte, le genre s'adopte et les exemples s'imitent.

1. Il n'y avait pas que des rancunes personnelles dans son attitude. Il avait ses idées, il avait eu ses ambitions : elles lui étaient chères, et tout homme de cour qu'il était, c'était un patriote. « J'ai eu le courage, pouvait-il dire à propos de sa comédie *die verkehrte Welt* (Brandl, B.-H. Brockes, 1878. *Beilagen*, p. 149 : lettre à Bodmer du 15 juin 1726) d'y attaquer non seulement Brockes et ses partisans pour leur mauvais goût, mais ma cour même, pour son amour des langues et des pièces étrangères. » Calomnié, insulté, il le fut autant qu'homme peut l'être. Cf. Rosenmüller, *J. U. v. König*, 1896.

2. Ce théâtre fut beaucoup joué et beaucoup imité en Allemagne. Lessing lui-même dans *die alte Jungfrau* a emprunté toute une scène aux Chinois. Dans un inventaire de livres appartenant à une troupe de comédiens français qui fit banqueroute à Francfort en 1742 se trouvent le théâtre de la Foire et bien entendu, le théâtre italien.

König, le poète officiel de la cour de Dresde, fut le premier à deviner tout le parti que l'on pouvait tirer de cette comédie pseudo-italienne¹.

Il imita dans sa comédie *Die verkehrte Welt* le *Monde renversé*, qui avait été écrit pour la foire, c'est-à-dire dans un esprit qui ne différerait pas sensiblement de celui du théâtre italien et dans le *Dresdener Schlendrian* appliquant avec intelligence les procédés et la méthode des Delosme de Monchenay et des Nolant de Fatouville, il donna une peinture très vivante des mœurs et des travers de la bonne bourgeoisie de Dresde².

Cette œuvre ingénieuse, représentée avec beaucoup de talent par des comédiens saxons, notamment par Mme Neuber qui y tenait dans la perfection un rôle de coquette, celui de Mme Links und Rechts, décida à Leipzig de la vocation de Henrici, dit Picander.

Le bohème tantôt mendiant, tantôt diffamant, toujours à court d'argent et à l'aguet du maigre gibier quotidien, donna comme pendant au *Dresdener Schlendrian* de König un *academischer Schlendrian*.

Une cabale empêcha que la pièce ne parût devant le public pour lequel elle avait été écrite.

Si König en effet avait en vue le public de la cour qu'il voulait réconcilier avec la comédie allemande, Henrici, comme il le dit lui-même dans sa préface, écrivait pour les gens de Leipzig, pour les bourgeois, pour le peuple³. C'était

1. Sur König voir la dissertation citée plus haut (Rosenmüller, *J.-U. von König*), et surtout l'article si précis d'Erich Schmidt dans l'*Allgemeine deutsche Biographie*. Ehrhard a parlé très bien de König, dans son *Molière en Allemagne*.

2. Gottsched n'avait pas le moindre sens de l'art ingénieux qui est celui des modèles choisis par König. V. *Critische Dichtkunst*, p. 749 « hieraus (il vient de citer le vers de Boileau sur Molière) ist nun leicht zu schliessen, was vom Theatre italien und Theatre de la foire, wo lauter abgeschmacktes Zeug vorkommt, für ein Werks zu machen sei... »

3. *Vorbericht an den Leser*. Picanders *Teutsche Schauspiele*, 1726. — « Ich kann nicht leugnen, dass die vollkommenen Kenner eines Schauspieles verschiedenes

leur goût qu'il cherchait et qu'il voulait gagner, il déclarait fort ingénument qu'il était sur ce point de l'avis de Lope de Vega et qu'à ses yeux, il fallait avant tout plaire, dût-on même, pour plaire, aller contre les règles.

Son échec ne le découragea point ; il écrivit la même année deux autres pièces, le *Säuffer* et la *Weiberprobe*, qui se heurtèrent à la même mauvaise volonté.

Il y a entre la comédie de König et celle de Picander des traits communs, mais l'une et l'autre pourtant ont leurs particularités, qui s'expliquent en partie par la différence même des publics auxquels on s'adressait.

Comme dans tout le théâtre de Gherardi, l'essentiel pour l'un et pour l'autre, ce n'est point la pièce, c'est la scène.

A vrai dire, il n'y a point une action une, il y a une succession d'épisodes qui se meuvent autour d'un sujet extrêmement simple et qui ne se rattachent les uns aux autres que par un lien des plus lâches.

Arlequin joue également chez l'un et chez l'autre un rôle de première importance, mais ici commencent les différences entre König et Picander.

L'Arlequin de Picander est autrement impudent que celui de König : il a toute honte bue ; celui de König sait qu'il paraît devant des courtisans.

L'Arlequin de König n'est qu'un farceur¹, celui de Picander est un cynique.

Et Picander par l'idée même qu'il se fait du personnage d'Arlequin est amené à une conception nouvelle du drame

an gegenwärtiger Arbeit werden auszusetzen finden Es dienet ihnen aber zur Nachricht, dass ich selbige Anfangs nicht zum öffentlichen Druck, sondern zum Dienste und nach dem Geschmacke des hiesigen Schauplatzes und derer Zuschauer abgegeben habe. » C'est à cette circonstance que les pièces de Picander doivent d'être aujourd'hui encore, avec toute leur grossièreté, si vivantes, si alertes. A leur façon, elles ont été inspirées.

1. V. par exemple, *Der Dressdener Schlendrian*, Sc. 3, p. 8-13. Il est grossier mais il y a des limites à sa grossièreté, il n'y en a point à celle de l'Arlequin de Picander.

comique : il y introduit une sorte de réalisme naïf et violent.

Arlequin est en effet à ses yeux le seul personnage vraiment comique dans la comédie ¹. C'est lui qui produit le rire ; il crée la gaieté : car la comédie par elle-même n'a rien de plaisant ni de gai. Elle est une peinture satirique du monde et de l'homme. Cette peinture, elle nous la doit, il faut qu'elle nous la donne dans sa cruelle exactitude. Picander veut en effet que l'on conserve au vice sa couleur naturelle, toute la laideur de ses dehors répugnants ².

Ainsi donc d'une part le tableau doit avoir la franchise souvent blessante du réel et d'autre part le spectateur doit conserver devant la vue de ces misères l'âme légère, ouverte au rire joyeux. C'est Arlequin qui est chargé d'accomplir ce miracle.

Il l'eût peut-être, même très certainement, accompli pour les contemporains — il ne l'accomplit pas pour nous. Ses plaisanteries ne font à notre sens qu'empirer la crudité du spectacle, qui nous blesse. Son rire est une offense de plus : il nous révolte.

Mais il y avait une forte sève de talent original dans celui qui eût pu être l'Aristophane de Leipzig.

Les peintures ont dans leur repoussante vérité une vigueur indéniable. La vie ne cesse point d'être intéressante dans ses déviations même. Des femmes sans pudeur, des étudiants sans vergogne, des buveurs abrutis, des bourgeois grotesques, voilà ses héros, et ce sont de tristes héros, on l'avouera, mais ils sont vivants — ils ont beau nous dégoûter, ils nous

1. « Dahero ist die lustige Person in einer Komödie unentbehrlich, weil die satyrischen Wahrheiten dadurch nicht so trocken, auch nicht zu empfindlich werden ». *Vorbericht...*

2. « Eine Komödie und ein Stachelgedicht — sind Kinder einerley Mütter. Wenn beyde die Laster in einer lebhaften Farbe und hässlichen Kleidung nicht vorstellen, so sind sie von so kahlem Geschmacke, wie ungesalzene Heringe ». *Vorbericht...*

amusent et nous émeuvent. Les vieilles maisons s'ouvrent ; des coins entiers de société disparus reparaissent à la lumière, qui en ce temps-là, pas plus qu'aujourd'hui, ne semble avoir éclairé de bien belles choses. Nous voyons les jardins où les femmes de marchands fument la pipe et boivent du café en attendant leurs amants, qu'elles payent avec l'argent du mari¹. Nous assistons dans la chambre de l'accouchée aux entretiens toujours peu édifiants des commères ; — comme elles s'indignent, les bonnes âmes, de cette maison bourgeoise où les filles trouvent les pantoufles de la maman sous le lit du précepteur² ! Ce n'est pas elles qui seraient capables de ces oublis-là ! — ou bien on nous transporte dans le taudis de l'étudiant dont le plus bel ornement, c'est à gauche une étagère de « Kannen » de toutes dimensions, et à droite une autre avec des verres de toutes les formes³. Cette chambre sera au quatrième acte le théâtre d'une scène à la fois écœurante et tragique ; le père du jeune homme sentant sa fin prochaine, vient une dernière fois pour adjurer son fils de revenir au devoir, — épuisé de fièvre et de fatigue il s'est affaissé dans un fauteuil ; — il continue d'une voix traînante ses reproches affectueux, tandis que masqué par le dos du siège, l'enfant insensible, qui trouve le temps long, l'abrège en coupant de buvées silencieuses la semonce paternelle. Jusqu'ici nous avons la farce d'un goût quelque peu douteux : nous allons toucher le drame, et je crois qu'il sera bien difficile à Arlequin d'« adoucir » l'action. Entraîné par le pathétique même de ses paroles, le vieillard s'est retourné : à l'éloquence des

1. *Ac. Schlendrian*, I, 4, p. 7 et 8.

2. *Ac. Schlendrian*, IV, 6.

3. *Der Säuffer*, 1725. Vignette : le maître ivre est couché sur un sofa. Son serviteur l'Arlequin Mischmasch se tient au chevet du malade et remplit une de ses fonctions principales, — la seconde, la première étant de verser à boire. « Und wenn er besoffen nach Hause kommt, so muss ich bei ihm sitzen und wachen, und das Becken vor seine aufsteigende Uebelkeiten bereit halten. » C'est ce qu'il fait.

mots il veut ajouter celle du regard. — Que voit-il ? son fils ivre, le nez dans le verre merveilleux qui ne se vide jamais. Il y a là un moment d'étreignante et douloureuse émotion ¹.

Il n'y a pas à nier le talent de Picander. Son œuvre pourtant contenait en son germe même un vice qui la condamnait d'avance. C'était une création hybride. Elle était faite d'éléments disparates et qui se contrariaient mutuellement. Tantôt c'était le réalisme qui était de trop, tantôt c'était l'Arlequin. Ceci tuait cela. Le réalisme ne sait ni ne peut jouer avec la réalité ; et d'autre part le rire ne peut se passer de la fantaisie : il lui faut l'envolée qui délivre de l'oppression des choses. On peut bien parler d'un drame réaliste, où le rire sera accidentel, comme il l'est dans la vie, mais une comédie réaliste, telle que l'entendait Picander, c'est une impossibilité ; il y a contradiction dans les termes. Picander était et ne pouvait qu'être grossier et blessant.

Il était donc désirable que cette comédie fit place à quelque chose de meilleur, comme il était désirable que l'opéra fit place à la tragédie.

L'histoire des choses de l'esprit nous donne des spectacles qui ont leur curiosité et leur grandeur, tout comme ceux de la nature. C'est un de ces spectacles que nous avons ici.

Gottsched est, avec beaucoup d'intelligence, têtue et borné. — Il n'a pas un sens fin des choses dont il parle et qui ne peuvent être parfaitement entendues que par des esprits d'une délicatesse extrême ; mais il a toujours raison, raison contre Hudemann, raison contre Picander.

Ceux qu'il combat semblent bien plus près du but qu'il ne pouvait l'être. On courait à l'opéra, bon ou mauvais ; il ne s'agissait que d'être sévère dans le choix des poèmes. Arlequin était aimé de la cour et du peuple : la comédie n'avait

1. IV, 1, p. 53-56.

qu'à se recommander de lui et à tirer du personnage tout le profit possible.

Eh bien, malgré tout, c'est lui qui remporte la victoire, et cela dans les conditions en apparence les plus défavorables, avec deux genres qu'il emprunta de toute pièce à une littérature étrangère.

C'est qu'il avait pour lui la bonne volonté du public et le talent des comédiens.

On ne peut trop le répéter : ce sont ces deux circonstances-là qui expliquent le succès. Ce sont elles qui ont rendu fécondes les sentences sèches et dures du dictateur. Il avait crié : Plus de « Haupt- und Staatsactionen » ! plus d'opéras ! — il crie également : plus d'Arlequin ! König avait un esprit aimable, Picander avait un très vigoureux talent ; Gottsched voyait seulement qu'ils faisaient usage d'Arlequin. Or c'était chose arrêtée, il ne fallait plus d'Arlequin. Plus d'Arlequin, c'était pour Gottsched le mot magique ; comme le « sans dot » d'Harpagon il coupait d'avance court à toutes les objections. L'entêté sut mettre, par son obstination même, sa conviction au cœur du public ; des comédiens enthousiastes se firent fort d'amuser les gens sans le secours du pitre : la cause de la bonne comédie était gagnée.

Ne pas comprendre son adversaire est une force, en littérature tout aussi bien qu'en politique. Là aussi la brutalité fait la « haute raison » et c'est elle presque toujours que couronne la victoire, souvent à tort, parfois avec justice.

En la circonstance la victoire fut juste.

Le premier résultat de cette exclusion fut que la comédie se réduisit d'abord à n'être qu'une satire dialoguée et d'esprit violent.

On peut à peine parler des pièces de Uhlich¹ et de Quis-

1. F. Heitmüller a écrit pour la collection de Litzmann (*Theatergeschichtliche Forschungen*) une étude intéressante sur A.-G. Uhlich. Hamburg und Leipzig, 1894.

torp; — on doit remarquer cependant que l'on avait plus de bonne volonté que de bon goût. Le goût était encore si grossier que l'exclusion du pitre n'a pas entraîné l'exclusion de la pitrerie : on retombe à tout moment dans la farce.

La comédie ne commence vraiment qu'avec Mme Gottsched¹.

Sa première pièce était dirigée contre les ennemis éternels de la scène, mais ce n'était pas à la scène qu'elle était destinée.

Die Pietisterei im Fischbeinrocke n'est que la transposition d'un pamphlet jésuite : ce qui avait servi contre le jansénisme est tourné contre les piétistes. Mais la *ungleiche Heyrath* et la *Hausfranzösin* sont deux pièces fort remarquables².

Ce sont des diatribes, et le ton y est d'une crudité souvent cynique. On peut s'étonner avec Lessing que de pareilles choses aient été écrites par une femme et l'étonnement croît encore, lorsque l'on apprend par sa correspondance combien cette femme était délicate et sensée.

Mais le genre le voulait ainsi. Elle était d'ailleurs très passionnée. Elle était patriote et bourgeoise, et de ce double chef elle avait le cœur gros de rancunes — il était bien difficile après tout qu'il en fût autrement.

Ces pièces qui ne sont que des farces satiriques en cinq actes, offrent un tableau très vivant de la société du temps.

On voit dans l'une la famille bourgeoise, désorganisée par l'intrusion d'étrangers indéliçats qui exploitent et corrompent ; dans l'autre on voit quel abîme peut séparer deux classes dans une même société.

1. Ce qu'il y a de plus intéressant sur Mme Gottsched, c'est l'opuscule de P. Schlenther, *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie* (Berlin, 1886). — Sa correspondance est à lire. Elle a de l'esprit, du bon sens, et une sensibilité très délicate. Ses lettres donnent d'elle une idée à laquelle ses œuvres ne répondent pas entièrement. C'est la malédiction de certaines époques : les œuvres sont factices ; l'auteur n'y met pas le meilleur de lui-même.

2. La *ungleiche Heyrath* a paru en 1743, la *Hausfranzösin* en 1744. Nous nous sommes permis d'intervertir dans notre exposé l'ordre chronologique, dans l'intérêt même de l'exposition, qui nous semble par là devenir plus vivante.

L'auteur avait imité Holberg dans la première¹ ; dans la seconde, c'est Molière avec le George Dandin qui sert de modèle.

Mme Gottsched est très dure pour nous. Elle s'adresse à un public populaire et le patriotisme populaire n'est fait que de négation. Beaucoup de gens instruits, qui devaient le meilleur de leur science à nos livres et à nos leçons, croyaient devoir encourager ces rancunes et ces haines : ils y voyaient le point de départ d'un affranchissement intellectuel.

Mme Gottsched était de ce nombre, elle se fait contre nous, par amour de son pays, la complice de tous les préjugés du peuple. Elle pousse même la passion jusqu'à faire renouveler par M. Wahrmund le vœu de Caligula : seulement le bourgeois allemand est plus féroce que le César romain : il ne veut pas nous trancher la tête d'un coup, il nous ferait mourir sous les chiquenaudes².

Pardonnons à Wahrmund et à Mme Gottsched ! L'excelente femme avait au fond une bonne pensée³. Elle songeait aux jeunes filles et aux jeunes hommes pauvres de son pays. Elle voyait avec dépit en des mains d'étrangers des emplois qu'ils rempliraient si bien pour le profit de tous : en élevant les enfants de la bourgeoisie riche, les enfants de la bourgeoisie pauvre pourraient rendre cette classe à elle-même et à la nation. Les précepteurs français avaient des situations privilégiées, tandis que c'était trop souvent un crime en Allemagne que d'être Allemand. La littérature du temps est pleine de la misère de ces pauvres gens, fils ou filles de pasteurs, que l'on traitait sans respect, comme ceux qu'on ne paie pas, parfois même avec une sorte d'acrimonie hai-

1. *Der Deutschfranzos*, traduit par Detharding pour la *D. Schaubühne*, Bd. II.

2. *D. Sch.*, Bd. V, p. 93. « Ich möchte die Bestien alle zu Tode nachstübern, wenn ich sie vor mir hätte ». Act II, 1.

3. Lisez sa lettre du 20 nov. 1751 à Mlle S... *Briefe der Frau Gottsched*, Königsberg u. Leipzig, 1776, II, p. 37-40. Cf. *ibid.*, p. 54-55, et surtout la lettre pleine de conseils du 18 avril 1753 à die Frau v. R. (Runckel).

neuse, parce qu'ils étaient instruits et qu'on était ignorant. Mme Gottsched s'indigne, et mon Dieu ! son indignation n'est point faite pour déplaire, bien qu'elle lui inspire de bien gros mots et des farces un peu grosses : on aime à la voir se soucier des humbles et pressentir que la force souvent est là, où l'on met le mépris¹.

Le désir de plaire à un public populaire se fait sentir plus vivement encore dans la *ungleiche Heyrath*.

Mme Gottsched hantait volontiers dans l'aristocratie : elle est très flattée de correspondre avec Mme de Kielmannsegg ou Mme de Runckel, et de recevoir les Manteuffel². Mais au théâtre, elle est franchement plébéienne, et elle avertit les plébéiens du danger qu'il y aurait à trop de familiarité avec les gens à particule. Si vous avez de l'argent surtout, gardez-vous bien de vous aventurer à des alliances qui ne pourraient tourner qu'à votre désavantage. Car le noble a d'instinct le mépris du roturier et l'amour de son argent. Restez chez vous, leur dit-elle, croyez en mon Wilibald et vous vous en trouverez bien. Un beau jour ce fils de marchands riches, qui est en outre un homme d'esprit et fort considéré parmi les honnêtes gens, s'est mis dans la tête d'épouser une fille de la noblesse : comme il possède tous les châteaux, toutes les

1. Avant elle Gottsched s'était occupé des « Lehrmeister » dans le *Biedermann*, Th. 1, p. 21-24. Aristides, précepteur des enfants de M. Sophronisque a un traitement raisonnable ; on le respecte. C'est un patriote éclairé que sa mauvaise santé empêche de servir l'État et pourtant il est utile à la société, puisqu'il élève un jeune cavalier.

2. Elle partageait cette faiblesse avec son mari (Wanick, p. 385). — Mme de Runckel la pria de renoncer dans ses lettres à toutes les surcharges qu'exigeait le cérémonial, *Briefe*, II, 81. Mme Gottsched est tout émue d'être dans la nécessité de se montrer en son négligé. Elle est très flattée des marques d'attention dont l'honore toute cette noblesse, si galamment affable, quand elle veut. Avec quelle joie et quel orgueil elle communique à son amie Mme de Runckel le billet de la princesse de Zerbst, où celle-ci l'appelle l'illustre Sapho ! *Briefe*, III, 28-34. — Il y a dans les lettres de Sonnenfels über die Wienerische Bühne un récit fort amusant de M. et de Mme Gottsched à Schönbrunn en 1749. V. note 1, page 65 du présent volume.

terres des Ahnenstolz, il se présente à ceux-ci qui sont criblés de dettes et il leur demande la main de Mlle Philippine. Il est accueilli, je ne dirai pas comme un Dieu, mais beaucoup mieux, comme le bon benêt, qu'on va pouvoir exploiter, bernier, voler sans pudeur ni merci. Il se laisse faire, on se laisse toujours faire, quand on désire¹ vivement, et il n'y a point d'avanie qui rebute la vanité, tant qu'elle espère. La sienne est de bonne trempe, il en faut convenir. Les deux classes étaient rangées côte à côte dans la société, mais un abîme les séparait, et il n'y avait point de passage bien franc qui conduisit de l'une à l'autre. Chaque classe avait ses lois, sa morale. Celle du fils de commerçant ne peut être celle du gentilhomme né « Si vous étiez noble, dit à Wilibald le personnage raisonnable de la pièce, Mlle Amalia, je vous aimerais² ». Mais elle lui fait comprendre qu'elle n'en a pas le droit. Ce serait vouloir attenter à la société elle-même. Toutes les lois se dresseraient contre les imprudents, renforcées des préjugés séculaires. L'inceste ne serait pas plus anormale qu'une pareille union. Dans le fameux roman d'Hermès, *Sophiens Reise*, une très honnête femme de l'aristocratie, une mère dira à son fils : « Regarde la fille du bourgeois comme on regarde une statue : tu ne peux pas l'épouser³ ! » Amalia dirait de même à Wilibald : « Regar-

1. III, 5, p. 136 et ss. *Deutsche Schaubühne*, Bd. IV. — Il a un mot de révolte, qui cingle. On lui demande sacrifices sur sacrifices. Il trouve à la fin que c'est un peu cher. H. von Ahnenstolz. « Ha ! bei einer Mesalliance ! — Fr. v. A. — Er weiss wohl, dass sein eigner Vater nichts umsonst gethan hat. — Wilibald. — Ja ich besinne mich, dass die Juden mit ihm so verfahren sind... »

2. Act. V, Sc. 8, p. 188-190, La moralité de la pièce, c'est le cri de Wilibald : so hole doch der Henker alle Fräuleins !

3. *Sophiens Reise*, I, p. 529 (1776). La parenté et les enfants font une loi au jeune noble d'éviter toute mésalliance « Um gegen das Vergaffen in Bürgerliche ganz gesichert zu sein, bleibt nur der einzige Weg : geh nie mit ihnen um ! » — Mama, das ist hart. — Allerdings. Dagegen aber ist auch der Vorzug, adelich geboren zu seyn, so gross, dass man diese Härte ohne Murren tragen kann... Ich würde dir sonst den Rat geben, jedes hübsche Bürgermädchen für eine schöne Bildsäule zu halten — und es giebt nur einen Pygmalion... »

dez-moi, si c'est votre plaisir, mais comme on regarde une statue, vous ne pouvez pas m'épouser. »

La mésalliance au XVIII^e siècle en Allemagne est un vrai problème qui préoccupe tous les esprits. Le roman le résout en général dans un sens humain. La « comtesse suédoise » n'est pas le moins du monde scandalisée de ces unions hétéroclites. Wilhelm Meister épousera Natalie. Hermès fait donc sur ce point un peu exception à la règle.

Le théâtre fut plus sincère ou plus timide que le roman. Wilibald n'esquive le sort de Georges Dandin qu'au prix de gros sacrifices, plus tard le drame naîtra de ces amours, fatals comme les passions interdites. Luise Miller et Ferdinand von Walter mourront, pour avoir cru que la nature était supérieure à la loi¹.

Mme Gottsched a un mérite qui est rare et que par suite il est juste de relever. Elle a été au delà des superficies ; où d'autres ne découvriraient qu'un des innombrables effets de l'orgueil individuel, elle a vu un phénomène social. C'est en dehors des volontés particulières qu'est la cause de l'impossibilité de ce genre d'union, elle est dans la constitution même de la société, dans la loi qui régit les droits et la propriété de la famille noble. Les enfants nés de la mésalliance sont déchus des privilèges héréditaires. Ces préjugés de caste font partie de l'ordre établi : ils y sont compris comme la conséquence dans le principe. La pièce gagne à ce fonds sérieux. Les personnages sont des sots, mais leur sottise ayant des raisons qui les dépassent, ils ont un intérêt, qui va au delà de leur maigre réalité : ils sont significatifs d'un milieu, ils représentent un monde qui a vécu. C'est là ce qui met une distance entre les œuvres de Mme Gottsched et

1. Le théâtre respecte parfois le préjugé, en ayant l'air de prendre position contre lui. C'est ainsi que dans *Henriette oder sie ist schon verheirathet*, de Grossmann, 1783 — (c'est une adaptation de la *Nouvelle Héloïse*) — le Saint-Preux de la pièce se trouve au dénouement être bon gentilhomme.

celles de Quistorp et de Uhlich. Les unes et les autres sont également grossières, mais dans les comédies de Mme Gottsched il y a une pensée, une vue exacte et grave des choses. On peut dire que ce sont des œuvres littéraires, les autres ne sont que des curiosités.

Avec ces essais la réforme de la scène comique était encore bien loin d'être accomplie : elle ne l'était que dans sa partie négative. On avait corrigé des abus et cependant l'on n'avait pas fait de progrès réels. Si Arlequin avait disparu, la comédie restait purement satirique et la grossièreté en demeurerait toujours le principal caractère. Mais Gottsched fit un pas en avant lorsqu'il donna pour modèle aux auteurs allemands Destouches et non plus Molière. Koch traduisit le *Philosophe marié* et Mme Neuber le mit sur la scène dès 1732.

Gottsched n'eût pas été plus loin. Il voulait même qu'on s'en tint à Destouches, qui était plus décent que Molière et qui cependant n'avait point passé les limites des genres¹. Gottsched n'était pas un poète, et c'était un pédant : il n'avait pas les grandes clartés et les petites lumières l'aveuglaient. La peur d'Arlequin lui fermait les yeux sur le mérite de Marivaux. Mme Neuber fit ce qu'il n'avait pas osé ni voulu faire, ce qu'il condamna même plus tard avec une certaine aigreur. Elle sentait avec le public, parce qu'elle était née artiste, ou plutôt elle avait le pressentiment de ce qui pourrait lui être bon et c'était pour elle la règle suprême : elle fit donc traduire Marivaux par les siens et dès 1735 nous voyons qu'elle avait déjà cinq pièces du charmant écrivain dans son répertoire.

1. *Kritische Dichtkunst*, 1742, p. 746-747. En 1759, son point de vue n'a pas changé. Cf. *das Neueste aus der Anmuthigen Gelehrsamkeit*, anno 1759, p. 559. Terence, dit-il, a très bien compris quel était le vrai objet de la poésie dramatique. Il ajoute : « Molière hat sich nur in wenigen seiner Stücke auf dieser guten Bahn erhalten. Destouches ist viel vollkommener bei der Regel geblieben und ihm müssen alle diejenigen folgen, die uns etwas Neues in dieser Art liefern wollen. » — Voir plus bas, à propos du *Testament*, n. 1, p. 182.

Elle se contenta sans doute, pour apaiser Gottsched, de changer Arlequin en un Bartel ou un Peter quelconque.

Avec Destouches et Marivaux, ce qu'on appellera plus tard la sentimentalité (qui n'est au fond qu'une sensibilité avertie et attentive) allait prendre possession de la scène allemande.

C'est elle qui allait apporter à la comédie la sève vivifiante dont celle-ci avait besoin ; c'est elle qui allait la rapprocher enfin de l'âme populaire.

Un art nouveau s'introduit en même temps avec des procédés et des principes qui n'étaient plus ceux de Molière ni des Italiens. Bien que Marivaux ait plu dès l'abord, cet art ne pouvait être le sien. Le « faire » de Marivaux est trop subtil, trop lié à son génie même : il fait corps avec l'œuvre et ne s'en laisse point détacher. L'art de Destouches était plus facile à saisir ; ce fut donc lui que l'on emprunta.

Dans ces commencements où le goût était peu expérimenté, l'art qui devait faire école, c'était celui où le métier était le plus apparent. Destouches semble avoir été longtemps, pour ce qui est de la technique tout au moins, le modèle admiré et suivi : ses exemples ont fait règle¹.

On sait qu'il donna à la comédie pour objet essentiel la peinture du caractère — c'est-à-dire d'un homme dominé par une passion, par quelque vice ou quelque travers dont on suit le ravage dans son cœur.

Il s' imagine avec une modestie charmante qu'il ne fait que se conformer en ceci à l'exemple de Molière. Il se trompait : l'objet de la comédie de Molière est plus ample, plus complexe, et le personnage qui donne son nom à la pièce n'est que l'occasion du drame, il n'en est pas la raison dernière. Ce

1. Destouches explique lui-même très simplement ce qu'il a voulu faire. Destouches, *Œuvres dram.*, 10 vol. in-12, Paris, 1774. — Lire la préface de 1745, vol. I, p. 20-21 — celle du *Glorieuses*, T. IV — la préface de *L'Ambitieux et l'Indiscrète*, T. VI. — Consulter surtout sa pratique qui chez un poète est toujours plus instructive que ses théories, où souvent il se dupe à plaisir.

que Molière a devant les yeux, c'est un intérieur, une famille, un salon, un groupe, un point et un instant de la vie sociale, un coin du monde réel, vu sous un angle précis.

Les caractères ne sont qu'un moyen employé par le peintre ; ils ne sont pas le fond même du tableau.

Destouches déplace l'intérêt de la comédie ; de sociale elle devient psychologique.

La technique du drame subit par contre-coup des modifications profondes.

La composition est subordonnée tout entière au développement du caractère. Il faut que l'intrigue laisse aux originaux qu'on expose toute la liberté de se mouvoir, par suite il faut qu'elle soit peu chargée d'incidents.

Cette recherche de la simplicité était d'accord avec notre tradition littéraire, mais Destouches s'écarte de celle-ci sur un autre point qui fut décisif.

Il remarque en effet que le cinquième acte en général est manqué dans nos comédies — le dénouement n'y résulte point du jeu des faits, il est amené par le hasard et non par la raison ; il arrête l'action, il ne l'achève pas. Destouches veut que le drame forme un ensemble symétrique, un tout harmonieux. Il faut que les différentes parties soient si bien assorties et agencées qu'elles aboutissent naturellement à la même fin ; c'est le dénouement en un mot que l'on doit avoir toujours en vue et pour lequel le drame tout entier est écrit.

Destouches veut donc que le drame repose sur une histoire ingénieusement combinée, où tous les incidents concourent à une même issue, en d'autres termes sur un roman, et dans le fait ses meilleures pièces ne sont que des romans dramatisés, ou si l'on veut, des nouvelles mises en action.

Grimm lui reprochera le « caractère romanesque » de son théâtre¹.

1. Grimm, *Correspondance littéraire*, 1^{er} avril 1754. « On peut leur repro-

Ce n'était point ainsi qu'avait procédé Molière : son art avait été à la fois plus naïf et plus savant ; avec ce sens et cet amour austère de la vérité, sans lesquels il n'y a pas de vraie grandeur, il donnait une image exacte des choses, respectueux jusqu'au scrupule de la double logique des faits et des êtres. A travers les rires et les pantalonnades le contemplateur pénétrait jusqu'au fond sérieux et triste d'où se détachent les actions humaines, alors, quand il voyait les yeux du spectateur brusquement saisis d'une douloureuse vision du réel, en artiste consommé — toujours maître de son art, — il faisait appel à l'imagination complaisante et le drame était écarté comme un mauvais rêve. C'était Anselme, retiré des flots et qui retrouvait les siens : on rendait à Harpagon sa cassette ; les amoureux étaient unis, tout se remplissait de joies et de sourires. Ou bien c'était l'exempt qui mettait la main au collet de Tartuffe triomphant, ne vivait-on pas sous un prince ennemi de la fraude ?

Il est certain que ces dénouements-là n'étaient pas l'issue naturelle du drame, la conséquence logique des prémisses ; mais personne ne s'y trompait et tout le monde était reconnaissant. On trouvait un charme à l'illusion qui consolait de l'angoisse ressentie.

A de certaines époques, le talent — nous aurons souvent l'occasion de le constater — a une action plus heureuse que le génie ; il faut aux yeux faibles des clartés qui n'éblouissent pas.

Destouches fut un meilleur maître pour les Allemands que ne l'avait été Molière : ses leçons ont porté leurs fruits.

La psychologie des personnages préoccupa les auteurs qui ne furent plus seulement des satiriques. On s'attacha à la simplicité du plan, et l'on y resta fidèle, malgré les mauvais exemples des Anglais — que l'on osera blâmer.

Il est vrai que le goût du romanesque se trouva encouragé par la pratique d'un poète qui y était lui-même sujet. Mais c'était là un défaut inévitable, et l'optimisme du siècle y devait conduire fatalement. On était très naïvement optimiste au xviii^e siècle aussi bien en France qu'en Allemagne, et cette conception quelque peu simpliste de la vie ira s'aggravant à mesure que le siècle avance. Voltaire pense bien que tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, et il écrit *Candide*, mais Voltaire avait un bon sens qui le mettait à part. Diderot aura la foi la plus entière dans la toute-puissance de l'honnête. On croit qu'il suffit d'éclairer les hommes pour les rendre bons. Le mal n'est qu'un égarement dont on se corrige au cinquième acte; il n'y a que les damnés qui soient méchants et les damnés n'ont point de place dans la comédie. Nous le verrons, Lessing lui non plus, ne croit pas qu'il y ait « völlige Unmenschen ». Quel que soit donc le sujet de la pièce, il est bien rare qu'elle ne puisse avoir pour second titre : la vertu récompensée. Les faits posés n'ont point leur suite vraie : la logique cède au bon cœur, et le bien n'a jamais le dessous. On croit aux conversions subites, ou aux circonstances heureuses.

C'est même cette foi optimiste qui retardera l'avènement du drame; on écrivait bien des scènes dramatiques, mais on ne pouvait se résigner à les voir aboutir à une catastrophe.

Le *Müssiggänger* de Johann Elias Schlegel et le *Testament* de Mme Gottsched sont les deux premiers ouvrages où l'on puisse reconnaître l'imitation des procédés de Destouches, et l'on doit avouer que ce commencement n'est pas très heureux.

Le *Testament* est peut-être la pièce la plus convenable du théâtre de Mme Gottsched; c'est à coup sûr la moins intéressante¹. Le langage est plus châtié, on est plus près de

1. Ce n'est point ainsi qu'en jugèrent les contemporains. Ils avaient d'autres points de vue.

Pour Gottsched la pièce devait faire époque. *D. Schaubühne*, Bd. VI, Vorrede.

la bonne compagnie, mais les personnages sont d'une psychologie par trop rudimentaire et l'esprit y est de qualité fort médiocre. La peinture des mœurs y a bien toujours quelque vivacité, mais elle n'a plus la précision à laquelle Mme Gottsched nous avait habitués, et ce n'est plus sur les points vitaux que l'on porte notre attention. Le milieu est trop restreint, à la fois un peu banal et quelque peu fantaisiste.

A vrai dire il n'y a dans la pièce qu'une circonstance qui mérite d'être retenue, c'est la façon dont Mme Gottsched parle de la franc-maçonnerie.

Les sociétés maçonniques commençaient à se répandre dans toute l'Allemagne. On en parlait un peu partout et un peu de toutes les façons. Les esprits singulièrement mobiles étaient curieux de cachotterie, de mystères. Les Allemands d'ailleurs semblent avoir eu de tout temps la passion du conciliabule. Dans les *Verbesserungen* on dit de la confrérie les choses les plus contradictoires et il est visible que l'on ne sait pas au juste ce dont il retourne¹. Mme Gottsched tranche vivement, à sa tête qu'elle a prompt : elle ne voit dans les énigmatiques inconnus que de joyeux drilles fort amateurs du beau sexe et des franchises lippées. Le théâtre

On rompait avec Molière ; Destouches est aux yeux de notre homme bien supérieur à Molière, pour ce qui est de la peinture des mœurs. Il a vécu à la cour, Molière, avec des comédiens. « Wer die Lebensart eines höheren Standes als der bürgerliche ist, nicht kennen gelernt und keine andere Sitten gesehen als die auf Schulen und Universitäten im Schwange gehen, der wird sich vergebens bemühen, die feine Art des Umgangs und Scherzes zu erreichen, die im Destouches herrscht. »

Ainsi la peinture de mœurs plus délicates que celles de la bourgeoisie ordinaire, voilà suivant Gottsched quel devrait être l'objet de la bonne comédie. C'est celui que se propose Mme Gottsched dans le *Testament*, et que J. E. Schlegel atteindra dans le *Triomphe des honnêtes dames*.

Dans le *Müssiggänger* il se rapproche déjà de Destouches, par l'attention qu'il apporte à la peinture du prétendu caractère, et par le soin avec lequel il évite la grossièreté, comme aussi la satire trop violente.

1. Ce passage est des plus intéressants. Il va de la page 85 à la page 90. *Verbesserungen und Zusätze des Lustspieles die Geistlichen auf dem Lande*, 1744.

sera en général plus juste pour ce qu'il y avait de sérieux et de bon dans l'effort de ces braves gens qui semblent avoir eu souvent l'innocente faiblesse de se mystifier eux-mêmes : on jouera un peu dans toutes les bandes la pièce que Clément avait composée en leur honneur et qui fut traduite et arrangée par Ekhof. C'est que maçons et comédiens ont un même idéal, de bonne philosophie humaine. Il semble que Mme Gottsched qui n'en avait pas d'autre, comprit qu'elle avait eu tort de traiter ces obscurs amis de la lumière à la légère comme de simples Français, et dans une seconde édition du *Testament*, elle effaça tout ce qui se rapportait à la société.

La pièce de Schlegel est plus misérable encore, mais heureusement pour nous il y a des misères qui intéressent.

On voit par le tableau qui nous est fait de la famille du *Müssiggänger* combien c'était peu de chose que la vie, à cette époque, dans des milieux où il y a aujourd'hui de la clarté et combien elle fournissait peu au cœur.

Il n'y avait pas de société à vrai dire, ni d'esprit de société dans la plupart de ces intérieurs marchands. On travaillait, on mangeait et dormait, puis l'on se remettait au travail, et c'était tout. Il n'y a pas chez M. Silvestre de chambre de réception et comme on attend une visite, on est fort en peine, on range la salle commune du mieux que l'on peut. Est-on réuni ? On ne sait que se dire. Les entretiens ne sont pas même frivoles ; ils sont stupides. Un homme sérieux ne s'occupe que de sa tâche journalière : on est si ignorant des arts aimables que M. Silvestre a besoin qu'on lui explique ce que veut dire « zeichnen ». Tout ce vide autour des individus, l'impuissance à se communiquer, à jouer, à sourire, font à l'intrigue ténue, aux figures inconsistantes, un fond grisâtre et douloureusement terne qui n'est pas sans charme. Comme si les pauvres êtres se trouvaient bien de cet isolement côte à côte, ils s'entourent d'un cérémonial qui a pour

objet de le maintenir. La politesse de ce temps-là accentue les distances. Elle ne rapproche pas, elle classe.

Si faibles que soient ces pièces, elles sont sur un point d'un bon augure. Pour avoir fait un pas vers la peinture des caractères, la comédie n'a pas renoncé à la peinture du milieu social et si elle n'est plus aussi exclusivement satirique, elle s'obstine à ne voir l'homme que dans le costume du temps. Jamais elle ne perdra pied entièrement. Elle vit du moment, et c'est la réalité présente qui lui fournit le meilleur de sa substance. Le public semble avoir eu un goût décidé pour cette espèce de réalisme naïf; il voulait se voir lui-même sur la scène. Il exigeait en quelque sorte qu'on lui présentât le miroir. On reprochera à J. E. Schlegel de n'avoir pas représenté assez fidèlement les mœurs de son pays¹. Même quand on aimera le romanesque dans l'intrigue et dans le sentiment, on voudra de la vérité dans la peinture et de l'exactitude dans l'image, on sera friand du détail local; la comédie deviendra souvent un tableau de genre qui nous instruit aujourd'hui encore de particularités que sans ce secours imprévu nous ignorerions. Il y a ainsi des traditions de goût qui se perpétuent dans une nation, même aux époques où son génie semble moindre : la ligne a fléchi, elle ne se rompt pas.

Le danger que l'imitation de Destouches aurait pu entraîner se trouvait donc conjuré en partie par l'esprit même et les tendances du public.

Mais les enseignements que le poète français pouvait donner aux auteurs allemands, si utiles qu'ils fussent, et quelque progrès qu'ils aient déterminé, n'étaient que bien peu

1. *Literaturbriefe*, Th. 21, p. 133. Cf. Lessing, *Dramaturgie*, art. 13, dixième soirée. On trouvera *Lit. briefe*, Th. 12, p. 319-320, à propos de la préface d'une *Pénélope* misérable, d'excellentes remarques sur la difficulté d'écrire en Allemagne des comédies qui aient chance de plaire ou d'être comprises partout. Les mœurs diffèrent trop suivant les provinces.

de chose au prix de l'avantage qu'il y avait pour eux à être transportés par un écrivain, qui vivait de la vie contemporaine, en plein foyer d'activité intellectuelle, au centre d'où s'échappaient les rayons. Au lieu de végéter dans l'ombre de ce qui fut, ils allaient pouvoir vivre avec ce qui était.

Ce que leur apportait Destouches, c'était en effet la comédie immédiatement contemporaine.

Avec Marivaux, ils seront plus près encore de l'âme heureuse qui souriait à Paris¹.

Il est bon, quand on n'a pas encore en soi-même la source vivante, d'être voisin du jaillissement : on peut recueillir l'onde, avant que le courant l'emporte.

La tragédie, après Racine, est épuisée ; elle languit, elle n'a plus que l'apparence de la vie, l'éclat sans la chaleur. Elle se continue, mais sans se maintenir. C'est un soir qui se prolonge, attendant un coucher de soleil qui ne vient pas. La comédie au contraire vit après Molière ; elle demeure en communication constante avec l'âme du public et elle se pénètre de ce qu'il y a de plus délicat dans l'esprit même de la bonne société, elle trouve sans cesse autour d'elle les sources du renouveau. On ne peut lui appliquer le mot de Voltaire prétendant qu'à peu près vers le temps de la mort de Louis XIV la nature sembla se reposer. Molière avait été un législateur des bienséances du monde. Ceux qui le suivirent, avec moins de génie peut-être, mais avec un charme qu'il ne connut pas, rendirent aimable à tous cette saine et souriante raison qui est comme l'atmosphère naturelle des âmes.

Il est bien malheureux que les hasards aient emporté J. E. Schlegel en Danemark et qu'il n'ait pu mettre en pratique à Leipzig même les idées qu'il s'était faites de la bonne

1. Il y a moins d'abstraction dans Marivaux, plus de cette réalité élégante qui est la fleur même de la vie. — Remarquez que l'imitation en Allemagne n'a pas toujours suivi rigoureusement l'ordre de la production.

comédie. Il en donna des exemples dans des pièces de beaucoup de mérite, mais qui eurent un grave défaut, celui de venir trop tard. Composées pour un théâtre étranger, elles ne furent représentées en Allemagne qu'après celles de Gellert et de Krüger. Elles s'ajoutèrent au répertoire qu'elles grossirent; on les apprécia, mais elles n'eurent point l'action décisive qu'elles auraient eue, venant quelques années plus tôt et dans la ville même où s'était formé ce charmant esprit; elles avaient manqué l'heure et le lieu.

On le regrette en les lisant, on le regrette plus encore en lisant les *Réflexions* de l'auteur et ses divers *Essais* sur la poésie dramatique¹.

Il ne veut pas que l'on borne la comédie à n'être qu'une copie de la réalité. Il repousse ce naturalisme grossier en

1. Les dissertations *von der Nachahmung*, ses *Pensées sur le théâtre* sont pleines de vues neuves, d'idées ingénieuses, et en même temps elles témoignent d'un sens pratique fort remarquable. Une qualité rare, qui peut être un grave défaut pour un auteur de tragédies, se retrouve partout dans les ouvrages critiques de notre poète; on avouera qu'elle y est mieux à sa place qu'au théâtre: Schlegel est un esprit éminemment conciliateur. Les conciliations qu'il a tentées ne sont point d'ailleurs des compromis ni des accommodements empiriques; elles sont les fruits heureux et naïfs de cette compréhension plus haute et plus large des choses qui constitue la maîtrise de la pensée. Le poète délicat avait l'âme ouverte et souple. C'est presque une forme du génie, quand partout la pensée est étroite et dure. Nous l'avons vu assigner au théâtre un objet purement esthétique, sans que rien de son importance morale en fût pourtant diminué. De même il veut que la comédie offre un tableau des mœurs, mais il n'entend point l'asservir à une imitation grossière; il faut que l'image qu'elle donne ait une valeur par soi-même. Il n'a garde de rompre entièrement avec les traditions classiques; s'il est sensible à Shakspeare, il goûte Racine et il apprécie Corneille. Il ne peut voir de contradictions dans ce qui produit en lui une égale admiration. Il n'opposera point pour séparer: il cherchera à travers les diversités apparentes le fond commun dont il sent la présence sous les surfaces qui le dérobent. Il voudra compléter l'expérience française par l'expérience des Anglais, et portant avec légèreté toute cette science du passé, que l'on croyait indispensable, il voudra que l'on ne néglige pas de consulter le naturel du peuple pour lequel on écrit. C'est en somme une belle intelligence, libérale et pondérée. En tout il démêle le point où les lignes se rejoignent et l'inclinaison qu'il faut leur donner pour qu'elles s'équilibrent. Doit-on écrire pour le peuple ou pour les savants? Lui seul trouvera la réponse qui satisfait également tout le monde et qui est juste.

homme qui est un vrai poète. Contre l'usage courant en Allemagne, où l'on préférerait la prose, il revendique le vers pour cette comédie d'essence supérieure, qui par-dessus la vulgarité du moment dresse par avance une image du monde qui devrait être. Schlegel a une intelligence très délicate de la façon dont le théâtre peut agir sur le public. Le théâtre ne prêche point, il n'endoctrine jamais. « C'est à leur insu que l'esprit des gens se forme sur les modèles qu'on leur présente ¹. » Et le résultat de cette modestie persévérante, qui semble prendre plaisir à dissimuler sa puissance, c'est que peu à peu le peuple est transformé. Les mœurs s'épurent, l'esprit s'affine. C'est au théâtre qu'Athènes a dû en partie son exquise politesse, et les Romains n'ont cessé d'être des barbares, que du jour où ils ont transporté dans leurs murs les théâtres de la Grèce. A son tour, la scène tire avantage de tous les progrès que font les mœurs ; le public et le théâtre vont se perfectionnant l'un l'autre ; il y a entre eux une réciprocité d'action, un mutuel échange de bons offices. « Ce sont deux pierres qui, par leur frottement, se polissent toutes deux à la fois ². »

Les comédies auxquelles il a été fait allusion sont : le *Mystérieux*, le *Triomphe des honnêtes femmes* et la *Beauté muette*.

Bien que les cachotteries du *Mystérieux* soient la plupart du temps assez absurdes ³, la pièce est attachante. L'auteur nous a transportés dans un milieu charmant d'honnêteté et de bon sens. Nous sommes chez M. de Schlangendorf, un grand seigneur, libéral, souriant, qui a toute l'expérience sans l'amertume qui l'accompagne d'ordinaire. Son affabilité ne se dément pas un instant. Il a une fille, elle doit

1. P. 274, *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*, Th. III.

2. P. 275, *ibid.*

3. Le *Mystérieux* fut écrit en 1746 et parut en 1747. La pièce sera souvent rapprochée du *Méfiant* de Cronegk. Le *Méfiant* pouvait fournir le sujet d'un drame ; tel que l'auteur l'a conçu, il ne donne qu'une comédie insipide. C'est un maniaque déplaçant.

épouser le fils d'un de ses amis qu'elle n'a jamais vu et que l'on attend¹. Mais son cœur a choisi. Elle aime presque à son insu, avec l'âme tout entière. On devine que l'homme heureux, c'est notre cachottier. Le poète se fait une très haute et très douce idée de la femme. Il a été à l'école des Français. Il rêve plus de liberté pour elle dans l'intérieur de la famille. C'est elle qui apprend à l'homme à être autre chose qu'un rustre, et elle a bien droit à ses égards et à ses respects². N'est-il pas juste qu'elle choisisse le compagnon de sa vie, puisque la vie lui demandera tant de sacrifices? Mais demoiselle Amalia aime son père, et elle a peur; elle souffre, prise entre la tendresse naturelle à une fille bien élevée et son amour pour l'inconnu mystérieux³. Bien entendu, tout s'arrangera. Mais il n'y a rien de plus touchant que l'indécision douloureuse de cette jeune fille qui est à la veille de devenir une jeune femme et qui a des grâces de l'une et de l'autre. C'est une bien aimable figure aussi que celle de M. de Bährenfeld, le bon conseiller dont les cheveux sont blancs et qui, ayant beaucoup aimé, sourit avec indulgence aux jeunes amours⁴. Peut-être pourrait-il attendrir encore un cœur novice, mais il a eu la sagesse douloureuse du renoncement définitif. Il sent, partout où il y a de la beauté et de la grâce, un charme qui l'arrête, mais sa tendresse s'est transformée en une paternité tout pleine d'exquise mélancolie.

Le *Triomphe des honnêtes femmes* est le chef-d'œuvre de Schlegel. Le mot est peut-être un peu trop fort pour une

1. *Der Geheimnisvolle*, Th. II. Act IV, 4, p. 281-282.

2. Th. II, Act V, Sc. 4. « Wenn wir Mannspersonen allemal erkenntlich zu sein wüssten, so würden wir bekennen, dass wir dem Frauenzimmer alles schuldig sind, dass wir ihm unsere Artigkeit, unsere Munterkeit, unsere Gefälligkeit, und manchmal auch unsere Ehrlichkeit zu danken haben, und dass sehr oft alle unsere Tugenden aus der Begierde, ihm zu gefallen, ihren Ursprung haben ».

3. V, 1, p. 297-300.

4. V, 4, p. 307.

œuvre qui n'a point survécu : il y a pourtant dans ces choses fanées un mélange d'attendrissement et de gaieté qui pourrait encore parler au cœur. Nous ne sommes peut-être là — comme on le lui a reproché — ni en Allemagne ni au Danemark. Mais nous ne sommes pas à Paris non plus ; par instants, bien courts, il est vrai, on se croirait plutôt dans un pays de fantaisie où l'on n'aurait gardé de la réalité que ce qui a chance de plaire partout aux âmes délicates.

Ce n'est pas que la pièce n'ait de graves défauts. Le travestissement d'Hilarie n'est pas d'une nouveauté bien piquante. Néander, ce don Juan bourgeois à la galanterie épaisse et dont Mendelsohn se refusait à trouver l'original en Allemagne, n'a pas plus d'application en France qu'il n'en avait à Copenhague ou à Leipzig : c'est une figure toute de convention. Catherine est une soubrette qui a dû passer la trentaine : sa bonne humeur est comme son visage, elle s'est empâtée. La tradition exige qu'on lui fasse la cour ; elle le sait et s'y résigne. La façon d'ailleurs dont ces hommes font leur cour est bien ce que l'on peut s'imaginer de plus effronté et de plus lourd. Ils ne soupirent pas, ils proposent ; ce n'est pas le jeu galant avec la coquetterie féminine ; c'est une invite au péché.

Mais l'œuvre a un charme. Une figure y est vivante, et il suffit dans une œuvre d'une figure qui vive, pour que l'intérêt s'y répande à travers toutes les sécheresses, faisant éclore partout du sourire et des lumières.

Cette figure, c'est celle de la jeune femme, de Juliane.

Elle a une grâce mélancolique, une faiblesse naïve, qui ne se défend que par la rare délicatesse du sentiment. Elle ne peut rien contre cet ascendant : il lui faut aimer ce Philinte qui est si prévenant et qui n'a qu'un tort à ses yeux, c'est de lui parler d'amour comme il le fait — car elle est une honnête dame ; elle est navrée au cœur de la dureté de son mari ; la pensée du mal lui est odieuse, mais elle a peur,

un instinct lui dit le péril qu'il y a à ne pas être aimée. Elle se sent enlacée, prise ; elle se débat. Hélas ! une langueur la gagne, et peut-être serait-elle perdue, si la comédie n'eût été en ce temps-là le règne de Dieu sur la terre, et du plus indulgent, du plus aimable des Dieux. Nous en sommes quittes pour une appréhension et pour un avertissement qui a son prix. « Si forte que soit la vertu, un cœur est bien faible, quand il est assiégé à la fois par le chagrin et l'amour¹. » Ce sont là des paroles touchantes, et qui étaient nouvelles sur la scène allemande, même après Gellert et Krüger.

J. E. Schlegel semblait destiné par la grâce même de son génie à être un poète de la femme. Comme pour favoriser cette mission de choix, la nature bienveillante lui avait fait des dons précieux : elle lui avait donné le visage noble, les yeux d'un bleu clair, où il y avait de la mélancolie, et l'encadrement des cheveux blonds, comme l'étaient sans doute ceux que Thusnelda arrangeait en tresses sur le front de Hermann.

La bourgeoise allemande était en général au commencement du XVIII^e siècle opprimée par une société où il n'y avait de politesse que dans les classes les plus élevées² ; elle s'affranchit peu à peu sous des influences diverses, parmi lesquelles il convient de placer celle de nos lettres et de nos mœurs. L'engouement pour les unes et les autres n'aurait-il eu que ce résultat, il ne faudrait point le regretter³. En Alle-

1. *Der Triumph der g. Frauen*. Act V, Sc. 10, p. 446. « Eine Tugend mag so fest sein, als sie will, sie muss endlich weichen, wenn sie zugleich von Liebe und von Kummer bestritten wird ».

2. Gottsched prétendait s'adresser dans le *Biedermann* aux dames aussi bien qu'au sexe fort, mais il jugeait nécessaire d'expliquer sa hardiesse : « sie sind ebensowohl zur Tugend fähig, als wir Männer. Warum sollte man ihnen denn nicht sowohl an die Hand gehen, als unserm Geschlechte. » St. 1.

3. Le *Franzose* que nous avons cité plus haut (Ch. 1) est instructif à cet égard. Le charmant esprit et le bon cœur de Sophie sont étouffés par un cérémonial absurde ; c'est son amie, la Française Léonore qui la débarrassera de ces

magne aussi il devint de bon ton de tenir compte de l'esprit et du goût des femmes, de s'en remettre à leur jugement dans tout ce qui intéressait le cœur¹. L'âme de l'homme se forma à des tendresses imprévues et l'effet de cette révolution fut d'autant plus profond que les esprits étaient simples et qu'il y avait sous les rusticités du dehors d'inépuisables trésors de sensibilité naïve.

Le mouvement commença avec Gottsched qui déclarait lourdement qu'il fallait instruire les dames ; il devait aboutir à Goethe, à l'*Iphigénie*, aux admirables vers du *Tasse*, qui définissent et consacrent le rôle social de la femme, à toute une grande poésie qui a étendu l'âme et qui n'est en son principe qu'une perpétuelle adoration de l'éternel féminin.

Les humbles comédies qui font l'objet de ce travail se trouvent sur cette ligne glorieuse. Celles de J. E. Schlegel y tiennent une place honorable ; elle serait beaucoup plus éminente, si dans l'œuvre d'un homme il n'y avait pas toujours une part qui revient aux circonstances heureuses. Or les circonstances ne furent pas heureuses pour notre poète.

contraintes, p. 32-33, et elle osera alors être elle-même ; elle le sera même avec tant de grâce que le jeune Français en regrette toutes les sottises qu'il a dites sur les Allemands et se promet de les réparer à force de gentillesse et d'amabilité, p. 40-41.

On ne peut ouvrir de livre du temps qui ait trait aux mœurs, sans que l'on ne rencontre quelque trace de cette influence constante. « Ein bischen Französch ziert allemahl den Menschen » déclare la Liesschen du *Säufer*, p. 7. Il est de bon ton pour une dame de ne lire que les romans français. Ils sont la lecture favorite de l'accorte Vielgeldin, dans l'*acad. Schlendrian*, p. 82. « An den deutschen Romanen kan ich gar keinen Geschmack finden. Es ist lauter Einfalt und gezwungen deutsch ». Je ne pense pas que Vielgeldin ait jamais lu *die Monatsgespräche* de Thomasius — elle y aurait trouvé son goût justifié par M. Christoph — ein Mann, der Profession von der Handlung macht, p. 43. *Monatsgespräche*, 1688, Halle. Dans tous ces romans français ou à la française, c'est toujours la femme qui a raison et la passion y est toujours innocente ou innocentée.

2. Est-il bon qu'une femme soit vraiment savante ? ou faut-il s'en tenir prudemment à l'idéal de Molière qui consent qu'une femme ait des clartés de tout ? Toute une scène des *Verbesserungen* est consacrée au débat, p. 64 72. Le pasteur Treuliebe fait la réponse que le bon sens a toujours faite : « eine vernünftige Frau weiss allermale wie weit sie gehen soll », p. 68.

L'air d'Allemagne fut longtemps dur aux poètes allemands¹.

Il y a vraiment aussi bien de la grâce féminine dans la *Stumme Schönheit*. Ce n'est qu'une bluette ; le motif léger et l'exécution fine font songer à quelque porcelaine de Meissen. La scène est au Danemark ; — pourtant c'est bien une fille de l'aimable Saxe que l'accorte et prudente Charlotte. Elle trouve le mot qui convient, le mot qui plaît et ne compromet pas. Elle sait qu'un joli minois n'a besoin que d'un peu d'audace pour paraître spirituel ; — elle méprise pour elle-même ces triomphes faciles et elle veut de la réflexion et de l'expérience à tous les entretiens. Comme elle sait se tirer du mauvais pas où sa prétendue mère l'a engagée ! Elle a un naturel parfait qui ne l'abandonne pas en la circonstance, si fâcheuse qu'elle soit. Sa franchise se sentait mal à l'aise dans le rôle qu'on lui faisait jouer, et si elle est confuse d'être découverte, elle est heureuse d'être rendue à elle-même. Ce sont là des nuances qui charment. La comédie qui est une pure comédie sans mélange de larmes, une fantaisie où c'est le sourire seulement qui alterne avec le rire, est à coup sûr une œuvre délicate, et qui fait honneur tout à la fois à la sensibilité du poète et aux aimables femmes dont le souvenir a pu l'inspirer : un public qui pouvait apprécier un mérite de ce genre n'était plus à dédaigner. La *Chronologie* de Schmid nous dit que la pièce était jouée sur tous les théâtres. Le goût avait mûri.

Deux hommes surtout avaient contribué à former le goût du public et à lui inspirer le désir du meilleur. Ces deux hommes sont Gellert et Krüger.

Mais ni l'un ni l'autre n'auraient eu un succès aussi ra-

1. Löwen, *Krügers Schriften*, Vorrede. « Allein was half ihm dieses alles bei seiner Armuth in Deutschland ? in Berlin, wo

Traurig vom Throne des würdigsten Königs

Vor dem gallischen Witze die deutsche Muse zurückbeht. »

pide ni une action aussi prompte, si Mme Neuber, comme nous l'avons vu, n'avait, de sa volonté propre et sans consulter Gottsched, — en dépit d'Arlequin — ouvert la scène à Marivaux et préparé le public à des impressions toujours plus souples, toujours plus délicates¹.

C'est ainsi qu'on retrouve partout la trace de l'illustre femme.

Marivaux est peut-être l'auteur français qui, tout en fournissant assez peu à l'imitation directe, a eu le plus d'influence sur la scène allemande en ses commencements, celui dont l'exemple a été le plus utile. Il n'a point entraîné les écrivains hors du bon chemin ; il les a aidés au contraire à débrouiller leur naturel qui était encore trop peu marqué.

Un des vices de la comédie allemande, c'était d'être presque uniquement satirique et de l'être avec grossièreté.

Il n'y avait dans Marivaux ni satire, ni farce. Arlequin même y était poli par l'amour.

Et surtout l'âme allemande avait besoin d'aimer. de

1. La traduction de Krüger est connue. Hannover, Bd. I, 1747 ; Bd. II, 1749. Cf. Goedeke, III, 366, n° 21, mais les pièces principales de Marivaux ont dû avoir l'honneur de plus d'une traduction. C'est ainsi que Diefenbach à Francfort traduisit l'*École des Mères* et le *Jeu de l'Amour et du Hasard*. Diefenbach était « Aktarius bei dem jüngeren Bürgermeister » et comme tel, c'est lui qui étouffa le scandale que faillit causer le jeune Goethe et dont il est question dans *Dichtung und Wahrheit*. Lire la thèse un peu courte de V. Golubew, *Marivaux, Lustspiele in deutschen Uebersetzungen*, Heidelberg, 1904. Erich Schmidt dans son *Lessing* n'a pas estimé Marivaux comme il convient. Les Allemands du XVIII^e siècle ont été longtemps plus justes. La sévérité commence avec Lessing. *Dramaturgie*, St. 18.

Krüger avait très bien apprécié Marivaux : « Wie weit ist der Geschmack desjenigen, welcher den *Unerträglichen* und seines gleichen lieber hat, von dem Geschmack des andern entfernt, dessen Liebling Marivaux ist. »

Et dans la préface de 1749 il parle excellemment de l'action bienfaisante que Marivaux peut exercer sur les mœurs mêmes du public.

« Wer von der Natur die Kleinigkeiten, einen glücklichen Verstand und ein empfindendes Herz, geerbt hat, wird sich durch die Lesung des Marivaux geschickt machen können, diese in Deutschland geringschätzige Sachen zum grösseren Vergnügen seiner Freunde und Freundinnen anzuwenden und dasjenige, was man im Umgange, das artige nennt, zu verschönern. »

s'abandonner franchement à sa sensibilité naturelle, car c'est là que sont les sources vives.

Or il y a infiniment de tendresse dans Marivaux.

C'est par lui que la sensibilité était devenue définitivement en France l'âme de la comédie : à ce titre, c'est lui qui est le maître de notre théâtre entre Molière et Beaumarchais. Il éclaire tout le reste. Chose curieuse ! l'œuvre du charmant écrivain explique et rapproche de nous, comme il le fit sans doute pour les étrangers, le groupe le plus important des œuvres de la comédie contemporaine. Ce n'est pas qu'il les ait provoquées, mais elles tendaient vers ce qu'il atteignit ; on les voit mieux quand on les envisage dans cette lumière. C'est elle qui dégage à l'insu de l'auteur, par le fait seul qu'elle est là, une partie de leur charme qui fut resté enveloppé pour nos yeux ; les Fagan, les Boissy, les Destouches, sont plus clairs, plus vraiment eux-mêmes, quand on projette sur eux un peu de l'aimable sourire. Le maussade La Chaussée lui-même y gagne : on en oublie un instant son mauvais style et sa langue roturière¹.

Destouches avait donné aux Allemands un avant-goût de cette sensibilité qui deviendra la passion de tout le siècle, mais avec Marivaux on avait mieux : on avait la fleur même de notre esprit dans sa grâce la plus touchante, une lumière très douce qui réjouissait le cœur.

Si le théâtre de Marivaux est l'œuvre d'un génie original,

1. Nivelles de La Chaussée a été joué, et souvent, sur la scène allemande, comme tout ce qui avait eu à Paris quelque succès, mais il n'y exerça pas d'influence décisive, et l'on ne retrouve sa trace dans aucune œuvre originale. Rien n'est né de son exemple : il n'a point déterminé une production. On ne le traduisit qu'assez tard et bientôt les Anglais lui firent tort. La tragédie bourgeoise par son triomphe même devait contribuer à reléguer au second ou même au troisième plan un genre hybride, comédie éteinte, drame honteux qui pour concilier deux genres opposés enlevait à l'un et à l'autre ce qui faisait sa force et son intérêt. En Allemagne l'évolution s'accomplit, sans que ce théâtre de transition intervint et les hasards refusant à La Chaussée le rôle de novateur, il ne lui resta que son mérite d'écrivain, qui est bien médiocre.

il est en même temps le résultat très complexe d'une société qui fut elle-même quelque chose d'exquis. Elle passa comme un sourire, — mais le sourire a survécu dans ces délicieuses comédies, dont on peut bien dire qu'elles sont de la poésie et de la plus gracieuse, puisqu'elles n'ont besoin que d'un sourire pour faire revivre tout une âme.

Une âme délicate, agile et vive, et qui répand sur tout l'air de ce qu'elle est, spirituelle et bienveillante, à l'aise et qui met à l'aise, une âme sans effort ni façon, naïve et naturellement fine, à la fois de sentiment tendre et de bonne compagnie, l'âme de ces gens « extrêmement sensés et qui ont beaucoup d'esprit » dont l'auteur faisait volontiers ses amis. Il la découvrait, cette âme, un peu partout, aux divers étages de la société, même tout près du peuple. Il n'était point dupe des distinctions que l'orgueil a mises dans les choses de ce monde. C'est de l'âme qu'il était amoureux : elle lui plaît par elle-même ; où il la rencontre, son jeu l'amuse, que ce soit parmi les honnêtes gens qui vivent médiocrement ou les petits maîtres qui redeviennent simples, parce qu'ils aiment : elle n'est pas moins déliée chez la soubrette que chez la marquise, et ce sont ses infinies subtilités qu'il recherche avant tout. Son regard ne se lasse point de la détailler : ne connaissant point d'objet plus aimable, il se concentre sur un point et fait jaillir de l'atome un monde tout plein de demi-sourires, de demi-larmes, de nuances et d'indécisions, qui ne sont que de la grâce en mouvement. L'esprit et le cœur sont en un perpétuel conflit. Mais si avancé et si fin que soit l'esprit, le cœur l'est toujours davantage et c'est le cœur qui est le fond même de l'âme. Il est l'instinct qui sait pour l'âme ce que celle-ci fait, quand elle croit l'ignorer. Toutes les ruses et tous les détours de la réflexion et de la vanité sont déconcertés par un mouvement naïf du sentiment qui est resté en dépit de tout simple et sans artifice, ingénu, bien qu'il fût averti. Marivaux ne voit

rien au-dessus d'un cœur honnête, et quand ce cœur-là s'orne de charme féminin, alors on a le spectacle le plus touchant : celui de la beauté qui tempère son sérieux par une coquetterie innocente : elle se déguise en grâces pour être plus sûre de plaire.

Les femmes sont vraiment reines dans ce théâtre et toute la lumière y vient de leur regard. Qu'elles soient de la province ou de la cour, elles ont toutes ce je ne sais quoi d'agile et de léger qui vient de l'âme et qui est répandu sur toute la figure, avec une physionomie toute pleine d'expressions rapides qui vont au cœur. Il est bien difficile de ne pas les aimer, mais il y a dans leur charme quelque chose de si joliment spirituel, qu'il faut bien du mérite ou bien de la passion pour leur oser dire qu'on les aime...

Et qui n'eût été touché de l'excellence de ce monde qui était comme une idylle au milieu de la froide et dure réalité ?

Des pères qui ne contraignaient point leurs enfants à choisir contre leur cœur, des mères qui se faisaient les confidentes de leurs filles, indulgentes conseillères qui montraient le danger et l'écartaient avec un bon sourire attendri, des amants qui aimaient d'un amour infini et qui avaient pour l'objet de leur tendresse un respect qui leur était encore plus précieux et plus cher que leur amour même, des femmes vertueuses et délicieusement raisonnables, avec tous les attraits que donne le monde, mais sensibles avant tout, des jeunes filles qui, sachant le prix du cœur veulent être conquises à force de délicatesse, et ne se rendent qu'à l'homme assez modeste pour craindre d'aimer en vain. Aimable société où l'on répète que le mérite vaut bien la naissance, où Dorante qui est un bourgeois sans fortune l'emporte sur un comte qui est d'ailleurs un homme parfaitement aimable, où la fille d'un marquis entichée de noblesse désavoue sa fierté dont a triomphé l'homme sans naissance... Les préjugés ne tiennent pas ; les vices ne sont que des travers, le

rire n'a point à sa suite l'âcreté douloureuse du rire de Molière. Le peuple même est sans grossièreté : il a de l'esprit et de la malice, mais sans méchanceté, parce qu'il est sans jalousie. On dirait que le monde s'est fait tel que se le figurait un de ces pères indulgents, de ces vieillards aimables, que le poète aime à nous montrer derrière l'action, souriants, sûrs du résultat final, parce qu'ils savent que la victoire reste toujours en définitive au bon sens et au bon cœur. Ils se disent que c'est un privilège de la jeunesse que de se tourmenter à plaisir. Ne faut-il pas bien qu'elle s'épanouisse tout entière et qu'elle donne toutes ses grâces, pendant qu'elles sont ingénues et toutes fraîches écloses ? Le pourrait-elle, si son cœur avait le sens commun ? C'est à eux, les vieillards, qu'il revient d'être des sages, de parfaits amis de la raison. Et ils l'aiment en effet, mais c'est une raison sans arrogance ni dureté. Elle va toujours de pair avec le sentiment, dont elle est en quelque sorte la lumière ; son premier principe, tout imprégné de charité intelligente, c'est qu'en ce monde il faut être trop bon pour l'être assez.

Toutes ces choses délicates, qui ne pouvaient naître qu'à Paris, et au moment précis où on les voit se produire semblent avoir été fort goûtées du public allemand ; les traductions tout en alourdissant l'expression la simplifiaient et lui rendaient un air de naturel, mieux approprié à ces frustes qui n'étaient rien moins que grossiers. D'ailleurs toutes les gaucheries du monde n'y pouvaient rien : les figures faisaient leur impression et plaisaient. C'est que Marivaux est vraiment un poète, il est un créateur d'âmes, il communique l'être réel aux êtres imaginaires et, toutes proportions gardées, ses figures sont aussi vivantes que celles de Molière ou de Shakespeare. Un public ne saisit pas toujours des idées ; il n'y a qu'une élite très rare qui soit capable de discerner les nuances, mais quand un personnage vit, il est toujours entendu : on l'aime.

Et il y avait encore une circonstance qui passait inaper-

cue à Paris mais qui devait en Allemagne recommander l'auteur. C'est que Marivaux, tout Parisien, qu'il était, peut-être bien même parce qu'il était Parisien, est loin d'être un admirateur fanatique de la grande ville ; il sait qu'il y a de l'esprit en dehors de son enceinte et il ne mettrait pas effrontément sur une même ligne, comme La Bruyère, « les provinciaux et les sots ». Bien au contraire, il y a de la sottise à Paris et du bon goût en province. Cet impertinent de Rosimond l'apprendra, j'allais dire à ses dépens, mais il y a plus que du bon goût en province, il y a du bon cœur, et Hortense s'attendrira, quand elle verra que la leçon a profité. Ces châteaux de campagne où l'auteur aime à nous transporter contiennent mieux que des courtisans impatientes du retour, et si Mlle Argante hait la campagne, Angélique ne s'y déplaît pas. L'air de la ville fait à la comtesse l'œil le plus vif, le teint le plus frais, mais l'air de la campagne lui donne la plus belle santé du monde. On va à Paris pour ses affaires, et parce qu'il est du devoir strict de tenir un rang dans le monde, mais à la campagne le cœur a plus de loisirs, et il en profite pour jouer à l'amour-propre les tours les plus imprévus. On nous emmène aux environs de Lyon, ce qui veut presque dire à l'autre bout du monde pour un Parisien de qualité moyenne, et chose merveilleuse, en ces lointains climats, il y a d'aussi beaux yeux qu'à Paris, et autant d'esprit que dans la rue Saint-Honoré, près Saint-Roch. On fait plus : on nous conduit en plein village, pour nous amuser de la déconvenue de Blaise et de Claudine, mais les villageois sont plus sages que le beau monde, puisque pour les consoler on n'a qu'à leur rappeler qu'il y a encore du vin dans le pot ; d'où ils concluent avec une philosophie, qui vaut bien celle de M. de Fontenelle ou de Mme de Tencin, qu'il faut d'abord le boire, quitte à s'affliger après !

La comédie ne se borne plus à châtier, elle rassérène. Elle écarte le mal, pour donner une double illusion : elle apporte en effet l'image d'une société quasi parfaite, et l'espoir qu'il

n'est pas impossible d'atteindre à cette perfection. Elle n'est plus simplement négative, elle critique, mais elle crée : elle blâme, mais elle invite ; elle fait un reproche, puis elle sourit.

On sentit si bien l'importance de cette révolution que son auteur eut une réputation européenne.

Il a plu en Angleterre, où il semble avoir eu l'honneur d'inspirer Richardson. *Paméla* se ressent de *Marianne*.

Il a plu en Allemagne. On retrouve une trace de lui jusque dans la *Minna* de Lessing. Krüger et Gellert lui doivent beaucoup¹.

Nicolaï qui admire Gellert proteste contre ceux qui prétendent qu'il a imité *La Chaussée*². Il n'a pas imité *Marivaux* non plus : c'est un original, comme il le disait lui-même à Frédéric II, mais un original qui n'eût point écrit les fables qu'il a écrites, s'il n'avait eu l'exemple de *La Fontaine*, ni les comédies qui en leur temps ne lui valurent pas moins de gloire que les *Fables*, si *Marivaux* et les Français ne l'avaient instruit.

La première pièce de lui qui fut donnée sur la scène avait un caractère satirique très marqué. C'est la *Betschwester*. Elle avait paru dans les *Neue Beiträge*, mais *Mme Neuber* comprit qu'elle pouvait faire impression au théâtre et la joua. La *Betschwester* est une fausse dévote, non pas une hypocrite, mais exactement ce qu'on appelait une fausse

1. Sur Gellert, poète de comédie, je connais deux thèses : Haynel, *Gellerts Lustspiele*, Leipzig, 1896 et une thèse de Coym, portant le même titre, Berlin, 1898. Il y a aussi un programme de Th. Dolmann, *die Technik der Gellertschen Lustspiele*, Freiburg i. B., 1901. Mais ce qu'il faut lire, c'est sa correspondance, ses « Leçons morales », et aussi sa biographie par Cramer. Il y a une bonne dissertation de Mlle El. Kretschmer sur *Gellert als Romanschriftsteller*, Heidelberg, 1902.

2. Il n'a pas imité *La Chaussée*, mais il a lu sans doute les *Lettres sur Mélanide* (Paris, 1741), les *Réflexions sur le comique larmoyant* de Chassiron (1750) avec l'excellente réponse de Fréron dans les *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, T. IV, p. 3, et certainement il connaissait tout nos auteurs, de Destouches à Fagan et Marivaux, comme l'atteste son programme de 1751. *Pro comœdia commovente*.

dévote, une femme dont la dévotion consiste en formules et en pratiques qui remplissent les journées, mais n'adoucissent point le cœur. Elle a méchamment assotti sa nièce, la charmante Lottchen. — Lottchen n'ose s'abandonner à ses sentiments qui pourtant sont délicats, et elle serait perdue sans l'affection à demi-maternelle de sa cousine, plus éclairée, et la bonne volonté de M. Simon qui se laisse avertir et ramener.

Il y a quelque chose de semblable dans Marivaux. *L'École des Mères* nous a montré dans Angélique une victime des contraintes inintelligentes¹. On lui a rendu la vie si triste, elle a eu si peu de satisfaction, on a tant mortifié ses sentiments ! Par bonheur, Éraste aime de toute son âme et il a un père raisonnable, le bon Damis, dont le cœur pourtant avait été bien près de se laisser prendre, malgré toute sa raison et ses cinquante ans.

Mais la jeune Française est prompte à s'émanciper : l'amour lui donne en un clin d'œil tout l'esprit qu'il lui faut pour être une ravissante jeune femme ; la jeune Leipzigeoise est moins déliée et moins délurée ; elle attendrit par l'excès même de sa faiblesse, l'impossibilité où elle est de regimber. Une âme innocente et sensible a été durement comprimée : on lit sur le visage inquiet, dans la timidité des attitudes, la résignation de ceux qui se méfient d'eux-mêmes et n'osent point espérer. Elle est plus touchante que la spirituelle Angélique ; — Angélique n'est qu'une moitié d'ingénue : Lottchen est une pauvre enfant qu'on a sacrifiée.

Mais ce dont on ne trouve point l'équivalent dans Marivaux, c'est l'abominable femme qui a écrasé cette jeune nature, Mme Richard qui prie, chante et fait l'usure². Elle est

1. La pièce a été traduite par Diefenbach (Voir plus haut p. 194, n. 1).

2. Le prêt sur gage et le prêt à la semaine semblent avoir été fort en usage dans la petite bourgeoisie. La mère de Gretchen fera le même métier dans *Faust*. L'argent était rare. Mme Richard est particulièrement dure, et c'est cette dureté qui blesse le poète, non le fait en lui-même, qui était courant. « Wissen Sie

peinte de main de maître. Sa dureté, féroce et naïve, dont elle n'a pas plus conscience que l'on n'a conscience de l'air qu'on respire, est fixée en trait vigoureux que le public apprécia. L'auteur plus tard eut des scrupules et s'imagina qu'il avait touché ce qu'il ne visait point, la vraie dévotion; il fit des corrections qui ont énervé l'œuvre, sans en diminuer vraiment la portée.

C'est que la satire ici n'est qu'une forme de la critique, et cette forme peut être modifiée, sans que la critique soit amoindrie.

L'auteur oppose en effet à une prétendue morale qui est au-dessous du cœur, une conception plus large, plus vraiment humaine, de la vie et de ses devoirs¹.

Mme Neuber dut être touchée de tout ce qu'il y avait d'aimable et de neuf dans la pensée de Gellert, mais elle fut sans doute plus sensible encore à la satire qui était dans le principe violente et froidement dure. Ces attaques, dirigées contre une religion mal entendue, atteignaient en plein cœur, sans biais ni ménagements, ceux qui empoisonnent les sources mêmes de la tendresse, ceux que ne désarme ni le rire, ni les pleurs.

Il y avait peu à rire dans la pièce : l'intérieur est trop sombre pour que des éclats l'égayent. En y pénétrant, le rayon déchire et il y a des yeux qu'il brûle. Ce n'est plus la douce

wohl, worinne der Liebesdienst besteht, den sie der Priesterwittwe erzeigt? u. s. w... In dieser Angelegenheit kommt sie alle vierzehn Tage her, denn länger sieht ihr die Frau Muhme nicht nach. » I, 4. Gellert, *Sämmtliche Schriften*, Leipzig, 1839, Th. III, p. 144.

1. La *Betschwester* avait produit un véritable scandale parmi les dévots. *Die Regensburger gelehrte Zeitung* avait pris le poète à parti. Les Suisses le défendirent (*Freymüthige Nachrichten von neuen Büchern*. Zurich, 1746, Bl. 276). Ce qui avait fait le plus de peine à Gellert, c'est le passage auquel nous faisons allusions. « Der gemeine Mann würde nicht wissen, ob man die Betschwester, oder den König David lächerlich machen wollte. » Lisez la préface de septembre 1747. Lisez aussi les deux lettres de décembre 1768 adressées à Gellert (*Ib.*, Th. X, p. 83 et suiv. Ce sont les lettres 396 et 397). On cherche à y rassurer Gellert, trop sensible aux reproches des faux dévots.

Gellert continue sur un point la tradition qui part de Gottsched et J. E. Schlegel et aboutit à l'entreprise de Hambourg, Th. IV, p. 128. « Das Theater

lumière également répandue qui mettait autour des créations de Marivaux la vaporeuse légèreté qu'on eût aimé à respirer.

Tout sent le renfermé chez Mme Richard. Il y a peut-être bien un jardin autour de la maison, mais il n'en pénètre pas un souffle qui allège l'air dans les chambres, où l'on vit emmuré. Un rayon ténu s'y est insinué à grand'peine. On a peur à tout moment que la lourde atmosphère n'en vienne à bout et ne l'étouffe.

Il est bon de se rappeler que la lumière eut toujours ainsi des commencements timides.

Leipzig était une ville aimable. Il y avait de la gaieté dans ses rues, mais il faut qu'il y ait beaucoup d'air et beaucoup de soleil au dehors, pour que l'on en ressente l'effet bienfaisant sous les murs épais, dans l'enceinte des familles.

La tyrannie y a si beau jeu et l'hypocrisie y est si facile.

La même année Mme Neuber joua les *Tendres Sœurs*¹ où il n'y a point de satire, mais tout au plus une espièglerie légère, sans malice : un pédant dont tout le tort est de parler des choses les plus simples dans le langage des chaires professorales, un brave homme d'ailleurs qui n'a d'autre travers que celui de sa solennité.

Mais le public était si bien habitué à voir partout de la satire, et de la plus méchante, qu'au désespoir du bon Gellert il crut reconnaître dans le brave homme un personnage bien vivant, un Leipzigeois en chair et en os.

On peut être sûr que le bon magister ressemble plus à l'« Hortensius » de Marivaux qu'à ce prétendu original.

müsste auf öffentliche Kosten erhalten werden. » C'est un esprit libéral, mais une conscience timorée. Personne cependant n'a parlé du théâtre avec plus de simplicité et de sympathie. La tendresse naturelle supplée en lui au courage qui fléchit trop souvent, et sans se soucier des scrupules, n'écoulant que son cœur affectueux, il veut que le théâtre donne à l'amour la place à laquelle il a droit dans le cœur de l'homme. « Eine vernünftige, eine zärtliche und unschuldige Liebe ist das empfindlichste Vergnügen der Menschen. » Th. IV, p. 124.

1. Nous traduisons ainsi le titre allemand, *die zärtlichen Schwestern*. Voir dans le présent volume la note 3 de la page 239.

Mais si le public était malicieux, étant de Leipzig, il était fort disposé à la sensibilité, puisqu'il était allemand. La pièce eut un très grand succès.

Il y eut donc de beaux jours à Leipzig dans ces commencements du théâtre. Beaux jours modestes, si l'on veut, mais tout est proportionné. Il y avait des lueurs derrière les brumes grises.

Mme Neuber avait su distribuer les rôles¹. C'était une actrice éminente, et une directrice parfaite. Les deux rôles principaux, ceux des sœurs, étaient tenus par deux jeunes femmes, qu'elle avait formées elle-même, et qui toutes les deux se firent un nom à la scène : les demoiselles Kleefeld et Lorenz.

Elles jouèrent à la perfection, et leur jeu charmant fit oublier au public la longueur de l'action et le bavardage où se complaît un peu trop le bon Gellert. Gottsched reconnaissait dans le style de J. E. Schlegel les façons caractéristiques de parler de Meissen ; Gellert a toute la « liebe Redseligkeit » que l'on attribue volontiers, aujourd'hui encore, aux bienheureux habitants de Pleiss-Athen.

Ce fut un succès sans mélange, je veux dire qu'il n'offensa personne. Des esprits chagrins — en ce temps-là il y avait beaucoup d'esprits chagrins parmi les honnêtes gens — avaient pu se plaindre après la Betschwester que c'était moins Mme Richard que le roi David et ses psaumes qui étaient livrés aux brocards du peuple. Qui pouvait se plaindre après les « Tendres Sœurs » ?

De pareilles pièces faisaient plus pour la scène que toutes les réclames et toutes les dissertations : tout le monde était touché, et il n'y avait âme au monde qui souffrît.

Les poètes n'auraient plus besoin de déguiser les femmes en bergères et de les appeler Sylvia ou Galathée ; ils le feront

1. Schmid, *Chronologie*, p. 122.

bien toujours, parce que les poètes ont un goût instinctif de la fiction ; le monde imaginaire est leur patrie et il faut qu'il y retournent. C'est une nécessité à laquelle Gellert lui-même n'a pas échappé. Mais dorénavant sous l'andrienne et la contouche, comme dans le négligé de la vie journalière, les femmes plairont par leur naturel même. Plus d'une honnête maison bourgeoise se sentit toute ragaillardie d'apprendre qu'elle enfermait parmi la poussière de ses vieux meubles tant de grâce, tant de vertu aimable et de précieuse poésie.

Enfin un sourire était né, le sourire naturel au visage, et que l'on ne revêt point avec un costume spécial, ou plutôt il était revenu : c'était celui que Walther von der Vogelweide avait entrevu jadis dans le rêve, au pied de l'arbre, et qu'il chercha depuis si obstinément sous toutes les coiffes féminines.

Si l'on relisait la pièce sans être préparé par l'étude, sans cette indulgence qui en est le fruit et qui en est la récompense, puisqu'elle seule permet aux existences timides et frêles de s'éployer devant nous dans leur grâce native, certes on aurait quelque peine à en saisir le charme et l'on ne se ferait qu'une idée bien imparfaite de ce qu'elle dut être pour les contemporains. Il n'y a que le génie qui ait la jeunesse éternelle et qui se donne tout entier d'un coup, comme le soleil.

Il faut donc faire un effort d'imagination, revoir les planches avec les décors convenables qu'elles n'avaient sans doute pas, mais que fournirait aisément la première maison bourgeoise du temps : — et sur ces planches les deux jeunes femmes.

Mlle Kleefeld avait vingt-cinq ans ; toute la figure était empreinte de grâce jeune, mais avec de la maturité dans la jeunesse ; c'est ce qui l'avait désignée à Mme Neuber pour le rôle de Lottchen. Lottchen aime avec sérieux ; la

réflexion a donné à sa tendresse une gravité tranquille qui touche d'autant plus que l'on sait que ce cœur parfait est réservé à la plus cruelle déception, celui qu'elle aime étant indigne d'elle.

Mlle Lorenz par contre était toute jeune, presque un enfant, puisqu'elle avait l'âge de la Juliette de Shakespeare dont elle porte le nom ; le théâtre sans doute est comme le soleil d'Italie : la beauté y atteint vite sa fleur. Mais c'était une fleur qui sentait encore son enfance. Et il le fallait bien. C'est la naïveté coquette du jeu qui sauva ce qu'il y a d'un peu pédant pour nous dans le langage de Juliette. Gellert a voulu jouer à la Marivaux avec les subtilités du cœur et c'est un art aussi difficile que de faire un vers de Racine. Sa « Julchen » disserte ou discute et ni l'un ni l'autre ne serait à sa place, mais l'extrême jeunesse de Mlle Lorenz remettait tout dans l'ordre ; le contraste entre ce que disait l'enfant et ce qu'elle sentait vraiment n'en était que plus piquant, et l'on avait une grâce là où il n'y avait qu'un défaut.

Das Loos in der Lotterie n'a pas fait moins d'impression sur le public. Schmid, qui a écrit un livre si commode qu'on peut bien lui pardonner toutes ses bévues, prétend que ce sont les deux caractères d'Orgon et de Simon qui firent le succès de la pièce et qui l'ont maintenue au répertoire... Ce sont deux personnages ridicules. Orgon, qui est paresseux au dernier point et qui cède à sa femme par lâcheté, est trop insipide pour être même grotesque ; quant à Simon, qui a pris toutes les manières de nos petits maîtres et leur morale relâchée, il est bien grotesque, si l'on veut, mais de la pire espèce qu'il y ait : c'est un grotesque ennuyeux.

Ce ne sont point là les figures qui ont ému un jeune homme qui se trouva un soir parmi les spectateurs et qui nous a conservé le souvenir de son émotion.

Nous avons en effet un monument en quelque sorte classique de ces représentations, et à un endroit où l'on ne son-

gerait guère à l'aller chercher. Ce jeune homme, c'était Klopstock¹. Il a chanté le beau succès de son ami Gellert dans l'ode « A mes amis » qu'il intitula plus tard « Wingolf », et qui est de 1747.

Il avait le cœur plein du rêve de la femme. Il chantait le doux regard de celles qui ne se contentaient pas d'être belles. Il était persuadé qu'il deviendrait un très grand poète, si Dieu lui accordait la tendresse d'une amie vertueuse et capable de penser. Où elle pleurerait, touchée par son chant, l'avenir aussi pleurerait. Il se réveillait parfois à minuit avec des lèvres tremblantes, parce que celle qu'il eût aimée s'obstinait à demeurer invisible. Où la trouver ? En quel coin du ciel grandit-elle pour son amour ?

Il va au théâtre, — non pas dans l'intention d'y chercher celle que le Seigneur lui destinait, — mais il sait que le théâtre a cessé d'être la boutique infernale, et son ami Ebert lui a enseigné la sagesse de Hagedorn : celle qui se couronne de roses et chante les plaisirs innocents.

C'est la vertu même qui lui apparut sur les tréteaux. Il a vu deux nobles beautés dont le cœur tout entier respirait une calme et sereine grandeur. Ah ! combien les autres sont indignes de ces divins exemplaires !

Quand il les vit s'asseoir au milieu des fleurs du jardin, alors ses larmes s'échappèrent — des larmes comme on n'en voit point d'ordinaire aux yeux des hommes, une rosée où il n'y a que de l'attendrissement, avec toute la splendeur de l'âme.

1. On connaît les vers du troisième lied de l'ode, *An meine Freunde* :

Da einst die beiden
Edleren Mädchen u. s. w.

C'est une allusion à un passage de la 7^e scène du 5^e acte. « Komm, wir wollen wieder in den Garten gehen und uns unter die Blumen setzen u. s. w.. p. 291. Madame Damon et Demoiselle Caroline sont appelées par le poète *zwei edlere Mädchen*, parce qu'il pense aux actrices, qui toutes deux en effet étaient des *Mädchen*.

Il se leva, grave, pensif, et sa pensée n'était que prière. Et tout en s'acheminant vers la Burgstrasse, vers la petite chambre sur la cour où il habite avec son ami Schmidt pendant l'époque des foires, le poète d'instinct se murmurait dans l'obscurité des rues les rythmes enthousiastes où il a célébré le chef-d'œuvre de Dieu : les âmes qui s'élèvent jusqu'à la vertu.

Qui sait ? Peut-être après cette soirée-là se réveilla-t-il vers minuit.

Ces âmes qui s'élevaient si haut dans la vertu, c'étaient Mme Damon et sa nièce Caroline, c'est-à-dire une fois encore sans doute Mlle Kleefeld et Mlle Lorenz.

Comme toujours, la pièce a besoin d'être lue avec des yeux experts.

On nous dit que Gellert y a été à l'école de Holberg¹, il avait par bonheur été à une autre école : ce qu'il a pu prendre à Holberg est de bien médiocre qualité.

L'intrigue elle-même n'est rien, ou plutôt c'est un néant qui se fait sentir : elle se prolonge durant cinq actes sans jamais exister. Il s'agit d'un billet de loterie, qui passe de mains en mains pour tomber enfin, après une série d'hésitations, dans la main de la vertu, à laquelle il était destiné.

Mais il y a des contrastes d'âme et des oppositions délicates qui aboutissent presque à des nuances.

Mme Damon avait attendu beaucoup du mariage. C'est une honnête femme, elle a du cœur et de l'esprit, mais M. Damon est tout à ses intérêts ; il n'a jamais donné un instant d'attention à l'âme qui s'offrait : il ne sait pas même ménager cette sensibilité discrète. Il estime sa femme et la traite sans égards. Elle s'est réfugiée dans l'accomplissement de ses devoirs, et comme elle n'a pas d'enfant, elle a reporté toute sa tendresse sur sa nièce, Mlle Caroline.

1. Schullerus, *Gellerts Leben*, en tête de son édition des œuvres choisies, *Meyers Klassiker Ausgaben*.

A ce ménage en est opposé un autre, celui des Orgon ; le ménage Damon, à côté, en redevient presque souriant. C'est que la vertu a toujours son rayonnement et que Mme Orgon est aussi méchante que Mme Damon est bonne. M. Orgon dira à Mme Damon, qui lui représente le mariage tel qu'elle voudrait qu'il fût : « Ce que vous dites là ne peut être vrai. J'en devrais conclure que je ne suis pas marié, moi ! Or il y a dix ans que je le suis¹. »

Il y a là de l'esprit et du meilleur même, mais c'est du groupe touchant que forment ensemble Mme Damon et sa nièce que se détache la demi-teinte de douce poésie qui est répandue sur l'œuvre et qui la relève.

Peut-être le plaisir qu'avait fait à la représentation l'opposition très délicate entre les deux sœurs de la pièce précédente a-t-il suggéré au poète l'idée de ce contraste plus heureux encore. Ce ne serait pas un fait exceptionnel. Plus d'une fois l'acteur a inspiré le poète, sans que ni l'un ni l'autre en aient eu conscience. Et pourquoi voudrait-on que le plus bruyant des arts, le plus sujet au cabotinage, n'eût pas aussi ses effets silencieux ? Ce sont les plus réels sans doute.

Mme Damon rêve pour la jeune fille le bonheur qui lui a été refusé ; elle voudrait que l'enfant qui est pauvre pût donner sa main à l'homme qu'elle aime et qui est en effet digne d'elle. Bien que jeune encore, l'honnête femme a renoncé pour elle-même aux vains espoirs. Elle ne peut plus souffrir que dans ce cœur : elle voudrait lui épargner le long désenchantement qui pour tant de femmes suit l'illusion de l'heure brève... et quand elle croit qu'elle ne pourra rien, que le billet sur lequel elle a mis son espérance est perdu, elle pleure, et c'est sa pupille qui la console en son affliction. La jeune fille a un cœur très noble et devant la

1. III, 7, Th. III, p. 259.

douleur de son amie, elle en révèle ingénument toute la beauté¹.

Klopstock avait donc bien raison d'être ému.

On eût pu espérer qu'une série d'œuvres charmantes allait se dérouler pour la gloire du théâtre allemand ; mais la série si bien commencée ne se continua pas ! *La Femme malade* n'est qu'une plaisanterie qui tourne à la farce et ce qui est plus grave, c'est aux dépens de la femme qu'elle fait rire. Gellert était célibataire et hypocondre. Ce sont là deux circonstances qui à la longue refroidissent sans doute un peu les plus décidés adorateurs de l'excellence féminine.

Mais trois œuvres avaient été écrites qui firent une impression heureuse sur les esprits et qui aujourd'hui encore répandent de la lumière dans des coins du passé. Elles peuvent servir de marque à un progrès du sentiment. Il est bon de s'y arrêter un instant : d'ailleurs Lessing nous avertit et nous invite à cet arrêt. En effet, ne nous dit-il pas que ce sont de vrais tableaux de famille et qu'on s'y trouve d'abord chez soi ? Il est vrai qu'il ajoute que l'on y voit des sots s'y prélasser en leur costume de tous les jours, avec une négligence de tenue qui répugne². Mais les sots amusent, quand on n'a plus à en souffrir, et la négligence qui les trahit leur donne du pittoresque. Et puis, de tout temps, autour de la sottise, contente de soi, il y eut du rêve, un peu d'âme qui souffre, qui lutte ou espère.

Elle nous deviendra peut-être sensible, cette âme. et son incertitude même et sa faiblesse auront un charme.

Comme dans le théâtre de Marivaux, les femmes dans ce théâtre sont bien au centre du drame.

C'est leur intérêt qui en détermine l'évolution. Tous les autres personnages se groupent autour d'elles. Les uns les

1. V, 7, Th. III, p. 291.

2. Lessing, *Dramaturgie*, St. 22, éd. Lachmann-Muncker, Bd. IX, p. 273.

comprennent et les aiment, les autres sont insensibles à leur bonne grâce : ils les persécutent ou les froissent.

Les charmantes femmes n'ont pas d'avance victoire gagnée comme dans le radieux théâtre de l'écrivain français.

Il y a des pères sur les lèvres desquels les tendresses de l'Orgon de Marivaux ne seraient point déplacées ; il y a des femmes très bonnes qui se dévouent avec joie à des femmes plus jeunes : il y a des amants respectueux qui ne sont sensibles qu'au charme du cœur, mais il y a en face des êtres délicats et bons, tout un monde hostile, hargneux, qu'ignorait Marivaux, qu'il eût refusé de prendre au sérieux, le trouvant trop mal élevé, trop au-dessous de la moyenne acceptable. L'argent joue un rôle décisif dans cette société et la providence s'y manifeste dans un billet de loterie. On n'y est ni assez riche ni assez fin pour les prodigalités que le cœur exige, c'est presque de l'héroïsme que de faire fi d'une somme un peu ronde et l'on a soin de faire sonner haut cet héroïsme-là ; l'effort est sincère, mais la délicatesse manque. La bourgeoisie même, dans Marivaux, était une aristocratie véritable, — il n'y a dans Gellert que de la roture. On sent que l'on a affaire à des gens sans horizon ni frottement. On est pris, enserré entre la dévotion étroite, têtue, qui endure, et la galanterie malhonnête qui dégrade ; la vertu et la bonté ne sont que des exceptions ; la règle c'est l'étroitesse d'esprit et la dureté de cœur. L'homme ne semble se résigner qu'avec beaucoup de peine à voir dans la femme son égale ; comme il n'est pas bien sûr de la supériorité qu'il s'arroge, il fait comme les pédants avec les gamins qu'ils ne peuvent tenir : il est rogue, cassant.

Certes, cette société-là n'avait pas la nuance de poésie que l'on voit en quelque sorte flotter derrière les figures de Marivaux ; pourtant, c'était bien un poète que Gellert, et il n'avait pas tort de déclarer si fièrement à Frédéric II : « Sire, je suis un original ». Il a eu en effet des choses

une vision délicate et une vision directe : il n'en faut pas plus, le reste est l'œuvre des dieux.

Il a très bien vu par exemple que la douce figure à laquelle il a confié le rayon d'or, celle qui était destinée à faire triompher le sentiment délicat, ne pouvait se présenter à nous, dans un isolement douloureux, seule devant toutes ces grossièretés. Que deviendrait la frêle beauté dans un monde si lent à s'attendrir ? Il n'y a point ici partout autour de la femme le sourire respectueux qui accueille ; ce sourire, il le faut cependant pour que le cœur s'expose naïvement dans sa grâce ; il naîtra donc entre les femmes elles-mêmes, de leur rapprochement, de leur réciproque amitié.

A côté de Juliette, le poète mettra Charlotte, l'ainée bienveillante qui se fait maternelle¹. A côté de Christiane, Éléonore, qui aura la même attitude avec plus de grandeur, l'épreuve étant plus difficile² ; à côté de Caroline, Mme Damon³. Une génération qui a souffert a pitié de la génération qui croît ; elle se penche vers cette faiblesse dans un désir de protéger, — comme si elle voulait que le bonheur qui lui fut refusé s'épanouît enfin dans les âmes plus jeunes.

C'est de la force que le sens instinctif de la vérité ; ce sens-là est même ce qui donne à l'inspiration tout son prix, et quand la tête est dans les nuages, il faut que le pied pose sur le sol.

Le bon Gellert n'a point à craindre qu'on lui applique cette ambitieuse image. Mais c'est autre chose qu'un bel esprit comme l'appellera Goethe⁴ ; autre chose qu'une paille sans grain, autre chose aussi qu'une cire molle ; il y avait

1. Dans *Die zärtlichen Schwestern*.

2. Dans *die Betschwester*.

3. Dans *Das Loos in der Lotterie*.

4. Goethe en 1772 est très dur pour Gellert. Il le défend contre une critique violente faite l'année précédente dans les *Briefe über die Werke einiger deutschen Dichter*, mais la défense est d'un caractère tout particulier et l'on ne voit pas trop en quoi elle diffère de l'attaque. Gellert, avait dit l'auteur

du sérieux dans son regard et dans son effort : il a vu et fixé. Ses compatriotes sentirent bien vite que c'était d'eux qu'il les entretenait ; ils l'écoutèrent parce qu'il savait leur dire dans leur langage ce dont ils avaient besoin, et s'il agit sur eux au théâtre puissamment avec des œuvres faibles, c'est que sur cette scène où l'on avait dû si longtemps supporter Arlequin, il les avait mis eux-mêmes tels qu'ils étaient : il fallait bien qu'ils se reconnussent.

Les personnages, peu intéressants par leur individualité, ont en effet une vérité de race qui intéresse. Ce sont bien des Allemands que l'on voit enfin paraître sur la scène allemande. Certes ils ne sont point flattés : le milieu est trop misérable ; ce qui fait la grandeur morale d'un peuple ne peut se dégager dans cette pauvreté ; les meilleurs font une impression de petites gens. Mais leurs mouvements, comme leurs passions, ont les caractères propres qui font deviner dès l'abord une différence de climat et de terroir ; leurs attitudes, comme leurs émotions, suivent dans leur développement un rythme original et qui ne rappelle en rien la vivacité française ni la précipitation italienne. En un mot le tempérament national commence à se faire sentir. C'est un mérite inappréciable, puisqu'il faudra attendre jusqu'à la *Minna von Barnhelm* pour retrouver au théâtre cette vérité physiologique. Krüger sur ce point est resté bien au-dessous de Gellert. Lessing le dépassera de toute la grandeur du vrai génie, auquel la vérité apparaît en des régions, éternellement closes pour la bonne volonté qui n'a que du talent.

On voit même aux portraits de femmes, qui pour lui sont

des lettres, n'est qu'un écrivain des plus plats, c'est par cette platitude qu'il a réussi auprès du public et Gœthe répond : « Gellert war nicht mehr als ein « bel esprit », ein brauchbarer Kopf ; allein muss man ihm daraus ein Verbrechen machen, und sich wundern, wenn der gemeine Haufen nur Augen und Ohren für dergleichen Art von Schriftstellern hat ? » Recensionen in dem *Frankfurter gelehrten Anzeiger der Jahre 1772 u. 1773*. C'est le deuxième article.

parfaites, à quel point Gellert approchait de l'exacte et scrupuleuse vérité !

Ce ne sont point de vaines idées, des chimères de la fantaisie. Elles ont, comme dirait Boileau, les « petits défauts » auxquels on reconnaît la nature. C'est ainsi qu'elles ont déjà parfois la pointe de pédantisme que nous rencontrerons plus tard dans la Luise de *Kabale und Liebe*.

Lottchen¹ n'a pas étudié comme le magister, mais elle parle aussi bien que lui. Son père le lui dit, et l'on regrette qu'il ait raison de lui adresser ce compliment : peut-être y a-t-il là beaucoup de maladresse de la part de l'auteur, qui ne sait conserver à la parole d'une personne le naturel qui en est l'ornement. Lorchen² est franchement « livresque », elle a lu Paméla, elle vante les bons livres, les romans raisonnables ; elle croit qu'ils contribuent à former le cœur ; elle lit le *Spectateur*, elle a toutes les dispositions désirables pour faire une parfaite gouvernante et se promet de donner une excellente éducation à la jeune Christiane, elle ne rêve pas d'autre félicité.

A M. Simon qui lui dit des impertinences et la plaisante sur son extrême jeunesse, Caroline répondra qu'elle est jeune peut-être, mais qu'elle a lu de vieux livres³. M. Simon lui recommande la lecture des livres français : c'est une méchanceté, nos livres n'ayant pas toujours bonne réputation. Mais notre jeune savante ne se laisse pas dérouter par le malotru : elle a lu les deux Racine, et c'est sur les poèmes du second qu'elle a versé le plus de larmes : la *Religion* lui a été au cœur. Sur quoi M. Simon lui conseille d'épouser un maître d'école, et nous ne lui donnerions pas tout à fait tort — si nous ne savions de reste que dans l'intention de

1. Dans *Die zärtlichen Schwestern*.

2. Dans *Die Betschwester*.

3. Dans *Das Loos in der Loterie*.

l'auteur, le ridicule — c'est lui, ce Simon, qui est en effet grossier et ignorant.

Ce pédantisme était inévitable. Ces mœurs aimables qui veulent s'introduire parmi des maladroits et des malappris, cette façon plus délicate d'apprécier et de sentir que les femmes prétendent faire régner autour d'elles, ces politesses de l'esprit et ces grâces du cœur, ce sont là des choses apprises, voulues, qui viennent du dehors. Quand ce n'est point de France même, c'est de l'Angleterre dont les Français se sont faits les prôneurs enthousiastes, de ce *Spectateur* notamment que l'Allemagne a connu d'abord par nous et qu'elle a lu si longtemps dans des traductions françaises. La bourgeoisie allemande n'a pas encore dégagé sa nature propre ni les manières et les façons qui lui siéeront ; elle se cherche à travers les sensibilités étrangères. Ce que nous avons pour le moment, ce n'est pas même encore habitude ; on en est à la période des essais et des tâtonnements.

Gellert dans ses portraits de femmes a donc noté — à son insu — l'être d'une heure ; mais il y a touché aussi au fond permanent de la race.

Tout peuple qui s'est élevé jusqu'à une affirmation supérieure de sa pensée et de son cœur, je veux dire tout peuple qui s'est créé une littérature originale, y apparaît aux yeux des autres peuples avec des couleurs et sous des traits qui ne sont pas toujours bien appréciés, ni bien compris.

Quand on fait de soi-même la mesure des choses, on ne trouve de bien que son misérable néant.

Les femmes dans Gellert, les meilleures naturellement, sont sentimentales, mais presque toutes, elles ont parfois et brusquement une âpreté, une hauteur cassante où l'on croit découvrir à la fois de la gaucherie et de l'orgueil.

C'est ainsi du moins qu'en aurait jugé ce réfugié français qui, en 1752, écrivait une lettre si curieuse au pasteur Raubaut ; il s'y plaint des « vices du terroir » qui rendaient le

séjour en Allemagne si dur à ses compatriotes ; ce qu'il appelle de ce nom, c'est à nos yeux l'indice même et la conséquence d'un tempérament original¹.

En effet, cette âpreté, ces hauteurs, ces façons brusques et frustes s'harmonisent heureusement dans ces natures de femmes, si nouvelles pour nous, avec la profondeur et le sérieux de l'âme qui les concentrent et les absorbent en elles-mêmes, dans un sentiment exclusif, dominateur.

Julchen dans les *Deux Sœurs* est sourde à son propre cœur, tant elle est entêtée de son idée d'indépendance.

Lottchen souffre, mais elle se contient quand elle reconnaît que Siegmund la trahissait ; elle le renvoie — puis elle le regarde, et il lui paraît si bas, si petit, qu'elle descend jusqu'au mépris le plus dur, celui de la pitié !

Lorchen, dans la *Betschwester* n'a guère que froideur pour tout ce qui n'est pas sa jeune protégée ; il n'y a dans cette âme qu'un sentiment, l'amitié pour une enfant trop faible ; tout le reste n'est que raisonnement et volonté. Mais le chef-d'œuvre de l'auteur à ce point de vue, c'est la Caroline de *Loos in der Lotterie*. Elle ne songe pas même à voiler son orgueil, le jugeant légitime, et elle ne recule point devant l'affirmation crue, parce qu'elle pense avoir la vérité pour elle.

Lessing donnera de même à sa Minna qui est toute passion et toute tendresse, la même pointe d'orgueil, la même volonté têtue d'avoir raison jusqu'au bout.

Et un jour Iphigénie elle-même aura peine à se défendre

1. Nous avons déjà cité cette lettre si curieuse. Voici le passage auquel nous faisons allusion : « Il n'y a point de réfugiés dans ce pays-ci qui ne soupire après l'avantage de rentrer dans sa patrie, quoiqu'on soit ici protégé par Sa Majesté et par les lois et qu'on y reçoive mille marques de bonté. Il y a pourtant une certaine rudesse dans les naturels du pays qu'on peut regarder comme un vice du terroir, qui fait qu'on a peine à s'y faire et qu'on souhaite ardemment d'aller respirer l'air natal. » *Bulletin historique et littéraire de la Société de l'histoire du protestantisme français*, T. XXVI, p. 413.

contre l'obsession. La sainte sent un moment monter à son cœur la colère de l'orgueil ancestral, le vieux chant des Titans gronde dans sa mémoire et les lèvres pures vont s'ouvrir au blasphème, mais la pensée sereine l'emporte — et dans un acte de foi aux Dieux qu'elle avait cessé de comprendre — elle crie sa soumission et du même coup absout la race.

Au fond de tous ces cœurs de femme, sous l'âpre écorce il y a la tendresse, une tendresse sérieuse, réfléchie, qui est à la fois un mouvement sensible et un acte de la volonté ; elle n'a plus la légèreté naïve de l'instinct heureux, mais sa gravité a un charme ; c'est l'amabilité de la vertu ; c'est l'abandon d'un cœur qui reste maître de soi.

Cette tendresse a même un caractère religieux que n'avait pas la sensibilité de Marivaux, et c'est par là qu'elle cesse de lui ressembler. Elle en recueille les préceptes mondains, les adopte, mais en même temps elle les imprègne de piété, et elle les transforme¹.

L'Allemagne protestante, qui longtemps a été la seule à compter dans la littérature, est dévote. On le voit par le théâtre même de notre auteur. Les personnages, quel que soit

1. La religion pour Gellert ne se sépare pas de la vertu vraie. Elle doit pénétrer la raison, qui sans elle est impuissante. C'est ce qu'il explique dès le commencement de ses *Leçons morales*, Th. VI, p. 3. « Verlassen Sie sich bei Ihrer Jugend auch auf die beste Moral der Vernunft nach. Sie ist gut, aber nicht zureichend, das verdorbene Herz zu ändern und umzubilden. Dies that allein die göttliche Kraft der Religion. » Et la religion dont il veut parler, ce n'est pas une religion de philosophe, c'est le christianisme même, tel qu'il est enseigné dans les églises et les temples. Ici encore, il est fidèle à une tradition. Thomasius et Gottsched n'ont point fait de la philosophie une ennemie, mais bien une auxiliaire de la foi. Lessing même cherchera à simplifier, à purifier, pour conserver, pour transmettre. Il donnera des formules à un certain protestantisme ; des chrétiens prétendront relever de lui. De même Goethe n'aura que dégoût pour l'irreligion voulue et l'impie de parti pris. *Dichtung und Wahrheit*, XI. — L'homme qui a porté sur le Système de la Nature le jugement que l'on sait eût évidemment souscrit aux paroles de Gellert (Th. VI, p. 55). « Was ist der Witz eines La Mettrie, mit dem er frech über das Heiligste spottet, gegen den Geist eines Hallers, mit dem er die Religion und die Rechte der Vernunft vertheidiget ».

leur caractère, leur âge ou leur sexe, y ont toujours le ciel et Dieu sur les lèvres. Un père quitte sa fille afin de prier pour elle¹ — elle a besoin des lumières d'en haut, parce qu'elle ne peut se décider au mariage. Un héritage échoit à l'improviste : on remercie Dieu, c'est le premier devoir². La pensée du ciel intervient dans toutes les circonstances ; les yeux se tournent naturellement vers lui, à la première émotion. Les mots de religion, de piété reviennent sans cesse, se mêlant aux objets les plus divers. Ces habitudes d'esprit étaient tellement familières aux hommes de ce temps, que les philosophes eux-mêmes n'y soustraient pas leurs personnages. C'est ainsi que Lessing met une prière de reconnaissance sur les lèvres de Minna, heureuse d'avoir retrouvé l'homme cher ; elle se recueille un instant et remercie Dieu. La scène était célèbre. Chodowiecky l'a fixée dans une vignette charmante³.

Tout naïvement donc, parce qu'il était un dévot en même temps qu'un esprit éclairé, le poète allemand a vu le monde d'une façon originale qui ne pouvait déplaire aux cœurs religieux et qui devait charmer les philosophes.

1. *Die zärtlichen Schwestern*, II, 1, p. 38. « Ich will für dich beten, das will ich thun » disait dans la première édition Cléon à sa fille qui refuse la main de Darnis.

2. Dafür sey Gott gedankt (*Ibid.*, II, 8, p. 49), s'écrie Cléon, apprenant le bonheur qui échoit à son aînée ; la cadette qui n'aura rien de tout cet héritage se console de son côté en songeant à Dieu : « Wenn ich das Glück tragen könnte, so würde mir der Himmel gewiss auch welches geben. » On s'en repose sur la providence, qui sait tout bien conduire, et met le billet gagnant dans la poche de qui le mérite. « So sorgt die Fügung für eine tugendhafte Liebe. » *Das Loos in der Lotterie*, V, 12, p. 300.

3. *Minna v. Barnhelm*, II, 7. La scène offre un touchant exemple de piété philosophique. La prière se raisonne sur les lèvres de Minna, pour se justifier et légitimer en quelque sorte l'attendrissement dont elle est l'expression : « Ich habe ihn wieder ! Bin ich allein ? Ich will nicht umsonst allein sein ? (Sie faltet die Hände) ! Auch bin ich nicht allein (Und blickt aufwärts) ! Ein einziger dankbarer Gedanke gen Himmel ist das vollkommene Gebet ! — Ich hab' ihn ! ich habe ihn (mit ausgebreiteten Armen) Ich bin glücklich und fröhlich ? Was kann der Schöpfer lieber sehen, als ein fröhliches Geschöpf ?

Il n'y a rien de plus touchant que la vie intellectuelle : tout y fait source.

La pensée libre qui cherche à se libérer des rêves traditionnels et qui orgueilleusement s'appelle la raison, le soleil des intelligences, aboutira de création en création à la sublime figure du Faust centenaire qui au bord de la tombe renonce au monde mystérieux des esprits, se contentant du monde réel, où il espère vaincre par ses seules forces :

Ständ' ich, Natur ! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

Mais en même temps la pensée religieuse, la douce volonté d'aimer, consciente de ses faiblesses natives, continue son œuvre lente et cette œuvre, elle aussi, a sa fécondité.

C'est elle qui s'épanouit pour le rajeunissement de tous dans le lyrisme de Klopstock. Klopstock chantera l'Allemagne et Fanny avec les exaltations et les terreurs que lui a révélées la prière ; patriote ou amoureux, il est toujours le dévot qui adore avec crainte : voyez comme il s'approche de la patrie !

So schweigt der Jüngling lang...

Le mètre peut bien être imité de l'antique, mais le rythme le brise et emporte dans son élan la langue qui ne pèse plus.

C'est de la même source qu'un siècle auparavant avaient jailli les *Symphoniæ sacræ* de Schütz où l'âme nationale, toute meurtrie par la guerre civile, vibrait dans un premier transport de sereine confiance.

Ces deux esprits se sont réunis pour former la « tendresse » qui est l'âme du théâtre de Gellert, comme elle était le fond même de son cœur. C'est ainsi que dans la nature la fleur que votre pied écrase était le produit de lois innombrables, de forces toujours actives ; elle était née de la ren-

contre de choses éternelles, et dans sa beauté modeste il y avait du mystère.

Cramer, qui a écrit la vie du poète avec l'admiration naïve d'un pieux hagiographe, nous raconte comment Gellert en sa jeunesse prenait le soir, pour tout repas, un peu de pain et de vin¹. Ce n'est pas cette sobriété qui touche Cramer. Il avait été étudiant et connaissait l'héroïsme des repas sommaires. Ce sont les larmes que le poète versait pendant le modeste festin ; il songeait à l'infinie bonté du Créateur, et une émotion reconnaissante le pénétrait : devant les dons de son Dieu, il lui semblait sans doute être à la sainte table... et pouvait-il y avoir sur la terre quelque chose de doux qui ne fût pas un don de son Dieu ?

Toute sa philosophie sociale n'est que la charité chrétienne appliquée aux choses du monde par une raison qui s'est pénétrée d'amour. Il y a un point où toutes les lumières se rencontrent, et les cœurs simples le trouvent sans effort.

Les *Leçons morales*, qui contiennent l'expression détaillée de cette philosophie ingénue, sont le meilleur commentaire que l'on puisse donner du théâtre de l'auteur².

Et l'on comprend, après les avoir lues, pourquoi la première pièce de Gellert fut une satire de la fausse dévotion : sa dévotion tout humaine ne pouvait tolérer près d'elle cette contrefaçon odieuse, d'où le cœur était absent. L'on comprend aussi pourquoi, lorsqu'il eut renoncé au théâtre, tant de gens vinrent à Leipzig pour l'entendre.

Le professeur timide, le souffreteux au visage émacié, était vraiment un Socrate chrétien : c'était la sagesse et la piété qui tombaient de ses lèvres dans un langage sans éclat, mais qui

1. *Chr. F. Gellerts Leben* von J. A. Cramer, 1774, à la suite des *OEuvres*, Th. X, p. 197.

2. Voir dans *Dichtung u. Wahrheit*, l. VII, ce que Goethe dit de ces conférences. Comme elles ne devaient être publiées qu'après la mort de l'auteur, on se tenait heureux de les pouvoir entendre de sa bouche, etc...

pénétrait dans les cœurs doucement, comme le regard de ses grands yeux bleus, tout pleins de souriante bonté.

Toute l'Allemagne fut ravie. Cet homme-là n'avait pas besoin d'un théâtre pour donner la vie à l'intérieur de son âme : il créait l'affection par sa parole. En 1758 les Prussiens occupent Leipzig¹. La ville va être cruellement imposée. Nous sommes au 21 novembre : le mercredi à 11 heures, un enfant de dix-neuf ans, le comte Dohna, adjudant de son père, le général Dohna, est chez le poète, lui disant toute sa juvénile admiration. Entre un caporal : les officiers supérieurs du régiment de Bevern attendent à la porte ; ils voudraient avoir une conférence du grand homme : « Faites-les entrer », dit le professeur, et devant une douzaine d'officiers supérieurs, le voilà qui parle d'abondance de ce dont son cœur était plein, de la beauté de la vertu, du charme de la tendresse, etc.

Les officiers du grand roi qui rend à l'Allemagne par ses victoires héroïques un peu de confiance en soi veulent être eux aussi des philosophes, tout comme leur maître. Mais ce n'est point à M. de Voltaire qu'ils s'adressent, c'est à Gellert.

C'était une âme allemande.

Ce fut la dernière gloire de Leipzig, ou pour parler plus exactement, ce fut parmi ceux qui ont joué un rôle décisif dans le mouvement littéraire, le dernier qui portât l'empreinte spéciale de Leipzig.

Le rôle de Leipzig était terminé. L'aimable ville avait imprimé le branle aux esprits qui sommeillaient, donné aux lettres allemandes une orientation franchement nationale, déterminé la naissance et les premiers progrès de la scène régulière.

Elle avait fait plus : elle avait rendu à la bourgeoisie le sentiment d'elle-même et la conscience de son importance

1. Gellert raconte lui-même l'histoire dans une lettre de déc. 1758. Th. 8, p. 265-266.

intellectuelle et morale ; on n'attendra plus des résidences ni des châteaux la règle ni l'exemple ; on commence à penser et à agir d'après soi.

Et le théâtre jamais n'oubliera cette leçon démocratique.

Mais Leipzig a fait plus encore : on leva les yeux vers Paris, avec un cœur tout plein de sentiment germanique. Les mœurs, tout en conservant leur fond traditionnel, s'imprégnèrent de politesse française, les esprits s'ouvrirent, sentant de douces lumières s'infiltrer dans leur austérité rigide. L'idéal de Thomasius devint une réalité, — et ce sont en partie les écrivains français qui, adoptés par les écrivains allemands, amenèrent cette bienheureuse réalisation. Grâce en effet à Gottsched et à ses amis, les Français sont en quelque sorte venus en Allemagne au secours d'une pensée allemande. Ils ont enseigné la tolérance avec les tolérants, ils ont prêché avec ceux qui étaient de bonne volonté ; avec ceux qui étaient las des déserts arides, ils ont frappé sur les rocs et il en jaillit une onde qui vivifia toutes les sources. La France, par l'intermédiaire de Leipzig, a payé à l'Allemagne tout le mal qu'elle avait pu lui faire.

Le fanatisme est déconsidéré, la superstition est vaincue, mais la religion n'est plus l'ennemie de la philosophie, et celle-ci n'est plus hostile de parti pris. Le libéralisme intellectuel s'étend à tous les horizons. On apprend à regarder l'avenir sans haine du passé et l'on est prêt à accueillir, d'où qu'ils viennent, les souffles bienfaisants. C'est dans cette conciliante et généreuse atmosphère que l'on n'avait même plus besoin d'aller chercher à Leipzig, puisqu'elle était devenue l'air commun de toute l'Allemagne que s'est formée l'âme de Goethe. L'esprit moderne était né ; il ranimait tout ; Leipzig pouvait redevenir une ville de province.

Berlin dont les progrès étaient rapides et d'où rayonnait sur le monde la gloire de Frédéric semblait devoir prendre

sa place et donner à l'Allemagne la capitale qui lui manquait¹. Par bonheur il n'en fut rien. La vie qui circulait partout se faisait des centres là où elle le jugeait bon. La domination d'une grande ville n'eût pu que troubler la spontanéité de cette fécondité joyeuse qui n'avait de loi que son caprice. Où il y avait une Université, il y avait un centre; il y en avait là même où il n'y avait point d'Université, mais seulement de la jeunesse qui lisait. Le seul lien qu'il y eut entre ces points multiples, c'était le lien idéal par excellence, l'imprimé, le journal ou le livre.

Le théâtre même, sans perdre de son importance, puisque pour longtemps encore ce sera, comme le dit très bien Mercier², le seul point de réunion qui rassemble les hommes et où leur voix puisse s'élever de concert, cesse d'être aussi exclusivement l'ambition des écrivains. On verra même, dans la période qui suit, les acteurs obligés en quelque sorte de

1. « Damals galt es (Berlin) nur noch « nächst Leipzig » für eine der gebildetsten Städte Deutschlands, wie ganz richtig Kayserling in seinem Moses Mendelssohn, p. 11 bemerkt ». *Biedermann, Deutschland im XVIII. Jh.* Th. II, Abth. 1, p. 23, *Ann.*

Si pleine de promesse que pût sembler d'ailleurs cette première activité de son génie, Berlin ne pouvait jouer alors le rôle de capitale. La cité prussienne n'était un centre que pour le Nord de l'Allemagne; or c'est du Sud qu'allaient partir les grandes impulsions qui devaient décider de la pensée allemande. C'est d'un milieu provincial, d'un milieu de petites villes séparées les unes des autres qu'elle devait naître, formant à tous dans cet isolement multiple une âme commune, trop subtile encore pour se fixer sur un point. D'autre part une capitale ne s'improvise pas. La ville de Frédéric était à la veille de jours glorieux, mais elle n'avait point derrière elle un long passé; « on n'y aperçoit point l'empreinte de l'histoire du pays », dira Mme de Staël. Comme ses monuments la culture qu'elle abritait était de date récente, et ce qui est pire, elle n'était point jeune. C'était l'esprit d'un monde qui allait disparaître et que l'on avait transplanté là pour un renouveau éphémère. Ajoutez à cela la présence de la colonie française, si nombreuse, si active, si intelligente, mais qui conservait un respect superstitieux de la France et du siècle de Louis XIV. Mme de Staël remarque en 1810 que les réfugiés affaiblissaient un peu l'impulsion allemande dont Berlin était susceptible. Que devait-ce donc être en 1740?

Cf. *Nouvelle Bibliothèque germanique*, X, 406, le compte rendu de 2 Dissertations de M. Süssmilch sur le rapide accroissement de la ville de Berlin, 1752.

2. Mercier, *Du Théâtre, Essai sur l'art dramatique*, 1773. Introduction.

mettre la main à l'œuvre et de fournir au répertoire ce que la littérature ne lui donne pas. — Il est certain que si Leipzig eût fixé dans ses murs une troupe de comédiens, si elle eût mis à exécution les idées que Schlegel avait exprimées et que Gellert avait adoptées avec une hardiesse qui fait honneur à son bon sens¹, l'avantage qu'elle en eût retiré n'eût point suffi à lui assurer la suprématie entre toutes les villes allemandes. Cette suprématie ne pouvait appartenir à personne, ni homme ni ville. C'était un flot immense qui se soulevait et il n'y avait point d'industrie humaine qui pût régler ou prévoir cette force élémentaire. Elle s'aventure, elle se cherche, elle s'éprouve, elle multiplie ses organes. Elle s'essaie dans le roman. Gellert écrit lui-même la Comtesse suédoise. Elle rêve de l'épopée : on l'espère, on l'attend. Un tout jeune homme à peine sorti de l'école est l'élus désigné, l'Homère, le Milton. C'était dans le lyrisme qu'elle devait trouver son expression favorite. Le lyrisme envahit tout, pénètre tout. Il n'avait pas besoin de centre ; il s'élance d'une âme qui rêve et va chercher au loin les âmes solitaires. Il n'a pas même besoin d'une forme précise ; dès que l'élan se fait rythme il est, — et même on l'entend parfois frémir dans la prose avant que le rythme soit né.

De longs jours d'erreur allaient donc recommencer pour la comédie et pour les comédiens.

Mais ces jours devaient être féconds. Une tradition était créée. L'on avait du soleil devant soi.

Le plus grand des fils de l'Allemagne en ce temps-là, un homme dont l'esprit était fait de clarté et qui lui n'avait rien de lyrique dans le génie donnera une partie de sa pensée à ce théâtre qui était toujours comme autrefois un théâtre d'ambulants, et si les circonstances ne lui permirent pas

1. Schlegel dans ses *Gedanken über das Theater* et Gellert dans la lettre que nous avons citée. Th. IV, p. 127-128.

d'être ce que sa jeunesse avait rêvé, le Molière germanique, il fit pour son pays autant que le plus grand écrivain dramatique ait jamais pu faire pour le sien. A trois reprises différentes il montra la voie et l'ouvrit. Il y a des actes qui valent des œuvres.

Il fut en quelque sorte le dernier cadeau que Mme Neuber avant de sombrer fit à Leipzig et à l'Allemagne — on pourrait dire au monde — car Lessing est le premier écrivain allemand dont l'importance fut universelle.

Elle joua le *Jeune Savant*. Lessing était un inconnu, un jeune homme de dix-neuf ans. Ce succès le signala à l'attention et l'attacha, sinon tout entier, du moins pour toujours au théâtre.

Les comédies qu'il écrivit alors méritent qu'on y prenne garde, parce que les œuvres du jeune homme nous aident à comprendre mieux l'œuvre de l'homme fait¹. C'est un plaisir aussi que d'assister aux premiers efforts et à la première éclosion du génie. On est touché de la modestie timide des premiers essais qui sont bien d'un enfant. Il eut le bonheur de n'être point un petit prodige. Par contre on est fort aise de savoir que le futur auteur de *Nathan* composa *les Juifs* à l'âge de vingt ans, et n'eut pas besoin d'un long apprentissage pour être libéral et humain. *Le Jeune Savant* et *l'Esprit fort* sont des œuvres où il y a déjà, dans la grande jeunesse de l'auteur, de la maturité et du sérieux. L'idéal qu'il se propose dans la première de ces pièces et qui est celui de l'honnête homme montre à quel point Lessing s'était assimilé le meilleur de l'esprit de Leipzig : on y voit également toute l'énergie de ce beau caractère d'homme qui sait où sont ses défauts et qui s'en corrige. *Le Freigeist* est de beaucoup la meilleure de ces pièces. Le fond de l'intrigue est emprunté à une pièce française, mais la leçon de tolé-

1. Erich Smidt a parlé excellemment de ce théâtre de jeunesse.

rance qui y est donnée et, qui en somme y est très bien donnée, n'est empruntée à personne. Le mérite en revient tout entier à Lessing.

Le *Trésor* a beau être mené avec vivacité; une pièce dont les femmes sont exclues fera toujours une figure assez morose.

Ces pièces ne semblent pas avoir eu une influence qui soit en proportion avec le grand nom de Lessing. Il faut bien reconnaître, malgré tout leur mérite, que l'on n'en parlerait guère, si Lessing n'eût écrit autre chose. Elles sont loin de valoir les pièces de Romanus et qui parle de Romanus? Il est vrai qu'il n'a écrit ni une *Minna von Barnhelm*, ni une *Emilia Galotti*¹.

L'homme qui fit le plus pour le théâtre comique avec Gellert, c'est un Berlinoïse, J. Christian Krüger.

Krüger était poète aux gages de comédiens, comme l'avait été Rotrou, comme le Roquebrune du Roman comique. Il faisait partie de la bande de Schönnemann qui courait les états de Sa Majesté prussienne. Hambourg et Braunschweig comptaient aussi parmi les séjours favorisés de la troupe.

Schönnemann n'avait point l'enthousiasme ni la puissance d'une Neuber, mais c'était un homme de talent et un directeur habile.

Il avait été longtemps au service de Mme Neuber. Les circonstances l'y sollicitant, il chercha à la supplanter dans les bonnes grâces du dictateur, et il y réussit.

Il eut souvent la main heureuse : d'abord il fit choix de J. Chr. Krüger — mais en d'autres circonstances il montra également beaucoup de sens et d'à-propos.

1. Romanus a beaucoup d'esprit. Ses pièces ont un parfum de bonne société. On reconnaît dans *Crispus als Kammerdiener* la souriante influence de Marivaux à l'attitude de Lisette, aux appréhensions de Lucile, qui se fait un monstre de la tyrannie masculine. *Th. der Deutschen*, Bd. III, p. 291. Acte I, sc. 5. Sur Romanus, une thèse de R. Regeniter, *K. Fr. Romanus*, Berlin, 1901.

C'est ainsi qu'il fera jouer à Hambourg le *Bookesbeutel* de Borkenstein, une satire locale où il y a de l'esprit, bien que mêlé à beaucoup de grossièreté¹. On songe parfois à Picander. Cependant on y peut voir la réputation de politesse dont jouissait alors Leipzig, jusque dans Hambourg, où l'on était pourtant si fier de soi. C'est de Leipzig que les bonnes mœurs pénètrent dans la cité rivale; c'est à Leipzig que l'on apprend à connaître tout ce qui contribue à rendre la vie aimable.

Il pouvait y avoir bien des rusticités à Hambourg dans l'intérieur de M. et de Mme Grobian et de leurs congénères : il y avait de la galanterie dans cet hommage.

Mais le jour où Schönemann donna au public dans ce même Hambourg le *George Barnwell* de l'Anglais Lillo, il fit plus qu'un bon calcul ou qu'un acte de courtoisie : il agit sur les lettres elles-mêmes.

Peut-être est-il bon de répéter ici une dernière fois que l'on attribue aux comédiens en général un rôle beaucoup trop effacé dans l'histoire du théâtre. Ils n'ont point été de simples manœuvres : même en négligeant ce qui fait partie intégrante de leur art, on doit reconnaître qu'ils ont exercé une action effective sur toute la littérature dramatique par des choix intelligents et des décisions hardies. C'est Mme Neuber qui encourage le jeune Schlegel et Lessing en jouant leurs premières pièces ; c'est elle qui prend dans un journal la *Betschwester* de Gellert et la porte sur la scène ; c'est elle qui a banni Arlequin, avec l'entière conscience de ce qu'elle faisait et de la nécessité qu'il y avait à le faire ; et si Gottsched eut le mérite de lui désigner Destouches, c'est elle qui introduisit Marivaux, malgré ce même Gottsched.

Schönemann recueillit Krüger et fit bon accueil à Borkenstein. C'est lui qui, avec le drame de Lillo, donne le pre-

1. Réédité dans les *Neudrucke* de Sauer.

mier exemple du genre nouveau, que les littérateurs vont adopter, le drame bourgeois.

Ajoutez à ces actes importants, décisifs, des directeurs intelligents le nombre considérable de pièces composées par les comédiens eux-mêmes : Koch, Türpe, Wolfram, Martini écrivent, traduisent, composent et dans la génération qui suivit, ainsi que nous l'avons dit, Brandes et les deux Stephanie fourniront en somme le gros du répertoire. Schröder et Iffland ne laisseront pas tomber cette tradition : ils seront acteurs et écrivains.

La critique naissante fut fort mal venue des acteurs et devait l'être¹. Longtemps le comédien avait été à peu près l'unique arbitre entre l'écrivain et le public, et un arbitre sans contrôle se soumettra difficilement à un censeur quel qu'il soit. Or de bonne heure les littérateurs voulurent exercer une censure : tous ils font dépendre l'avenir de la scène allemande du choix d'un surveillant qui, au nom des lettres et des mœurs, dirigera souverainement toute la gent comique. Ce dut être bien pis, quand les journaux, dont le nombre et l'importance allaient croissant, se mêlèrent des choses du théâtre. On croyait trop souvent qu'il suffisait de tenir une plume pour pouvoir trancher du mérite d'un acteur. On reconnaîtra sans peine qu'un Klotz, pour un peu d'esprit et beaucoup de facilité naturelle, n'était point autorisé à parler en maître d'un métier qui exige un apprentissage tout aussi long que l'art de discerner les médailles. Qu'avaient-ils fait,

1. La vraie critique dramatique commença vers 1755 — avec les *Schilderungen der Kochischen Bühne* et les réponses qu'elle provoqua (Schmid, *Chronologie*, p. 178) — avec la *Critische Neuschrift von der schuhischen Schauspielergesellschaft*, *Ibid.*, p. 179 et l'*Abschilderung der Ackermannischen Schauspielergesellschaft* (Frankfurt und Leipzig). — Cf. Litzmann, *Schröder*, p. 77 et ss. T. I. — Voyez tout le mauvais sang que produisit en 1765 dans la troupe de Ackermann la brochure pourtant assez anodine de Löwen, *Schreiben an einen Freund über die Ackermannische Schaubühne zu Hamburg*. Litzmann, *Schröder*, I, 335-337.

tous ces juges improvisés, pour la scène qu'ils prétendaient régenter ? Ce n'étaient et ce ne pouvaient être que des intrus aux yeux d'un bon acteur qui savait son métier.

Mais un homme avait le droit de parler et de parler très haut¹. Or l'intolérance des acteurs le réduira au silence ; Lessing dans la Dramaturgie de Hambourg renoncera à discuter et expliquer le jeu des artistes, tant ceux-ci avaient de peine à supporter la moindre critique ! La malveillance de l'histriion vint à bout de la patience du seul juge qu'il y eut alors de son mérite. Ce fut pour tous une victoire fâcheuse.

Krüger, tout acteur qu'il fût, eût été incapable de ces étroitesse peu intelligentes et qui ne sont que trop fréquentes chez les gens de métier. Comme Gellert, c'était une nature toute de tendresse. Cependant il débuta par des comédies de satire violente où la plaisanterie grossière avoisine, atteint même la farce. Avant d'entrer à l'école de Marivaux dont il traduisit un certain nombre de pièces, il s'était mis à celle de Mme Gottsched, et l'on sait que la bonne dame n'avait peur ni des mots ni des gestes.

Comme Mme Gottsched, comme Gellert lui-même, il attaqua d'abord les ennemis irréconciliables du théâtre : il écrivit *les Ecclésiastiques de campagne* où il y a des ricochets pour ceux des villes.

Je ne crois pas qu'il ait été écrit rien de plus violent contre un clergé, du moins par un homme d'esprit. C'est qu'il avait failli devenir pasteur, et il en veut à mort aux dévots de la possibilité même qu'il y eut un jour pour eux de le compter parmi les leurs.

1. Pourtant Lessing n'était pas infallible. Il prit pour des artistes de premier ordre Wilhelm Schuch et Mme Labes, qui tous deux étaient plutôt médiocres (Meyer, *Schröder*, I, 204). Jamais Lessing n'a pu gagner sur lui d'assister tranquillement à une représentation, nous dit Meyer : il sortait, se promenait, causait, et de quelques traits saisis au hasard qui lui avaient plu, il se faisait une image du tout.

C'était pourtant une âme vraiment chrétienne¹. Il avait beaucoup souffert ; il était pauvre et malingre². La figure était peu avenante, mais le cœur était bon, l'esprit très sain. Étant aux gages du père, il fut chargé par surcroît de l'éducation de la fille et il sut faire de Mlle Schönemann quelque chose de délicat et de bon, de doucement féminin et qui fut une parure pour le théâtre³.

Mais il a été le témoin de tant de malpropretés ! Elles l'ont irrité. Tenez, ce champion de l'orthodoxie, il a un enfant de sa cuisinière, et Krüger est scandalisé, et il croit de son devoir de nous étaler bien largement tout le scandale. Cet autre a promis le mariage à une vieille femme et, si gros personnage qu'il soit aujourd'hui, il faudra bien qu'il tienne sa promesse, sinon adieu toutes les bonnes et douces choses que Dieu réserve aux âmes dévotes ! Et justice sera faite⁴.

Mais cette haine du mal provient chez notre poète d'un excès de tendresse aimante. Aux vilaines gens qui l'écœuraient il opposera donc ce qu'il sait de plus délicat, de plus parfait, une âme de jeune homme et une âme de vieillard, toutes les deux épurées par les lumières nouvelles, souriantes de science bonne et d'âme légère, indulgentes et fraîches,

1. Il y avait de la tendresse et du stoïcisme chrétien dans cette âme. Y a-t-il rien de plus délicat que le « Seufzer eines Ehemannes » ? (*Krügers poetische und theatralische Schriften*, herggeben von Löwen, 1763, p. 65-67). Rien de plus courageusement résigné que la pièce qui suit, p. 68-71, « dass ein beschwerliches unruhig Leben ein glückliches Leben sein kann ? »

2. Il aurait pu comme un autre, dit assez peu respectueusement Löwen « in den Schafstall Christi einsteigen ». Il y a un excellent travail sur J. C. Krüger de W. Wittekindt : *J.-Chr. Krüger, sein Leben u. seine Werke*, Berlin, 1902. Lire dans la thèse de Ehrhardt, *Molière en Allemagne*, tout ce qui se rapporte à Krüger.

3. Lire dans la préface de Löwen des détails sur la bonne éducation et le sens de religion qu'il lui donna.

4. Grossier, oui, cela est très grossier. Mais c'est vivant et en somme ce n'est pas malsain, I, 3, p. 10-16. M. Muffel dans la cuisine avec Catherine (er hat eine Schürze vor und in derselben Salat und andere Gartenfrüchte) est une figure amusante : le grotesque le garantit de l'odieux. Il faudra bien que Tempelstolz, son confrère, épouse dame Brigitte ; l'ordre du consistoire est formel, III, 13, p. 135.

et entre ces deux hommes qui la chérissent une jeune fille très résolue, parce qu'elle est très droite, ayant toutes les candeurs comme aussi toutes les grâces ¹.

On s'accorde à reconnaître à Krüger le don de la farce ; Lessing déclare même que c'est son principal talent ². La scène où les deux pasteurs essayent d'exorciser la pauvre vieille folle est en son genre fort bien troussée ³, mais c'est faire injure à l'homme qui a écrit *le Mari aveugle* de ne voir en lui qu'un bouffon plaisant.

Il y a bien dans cette féerie à la Marivaux des scènes de bas comique, mais elles y sont quelque peu triviales, trop faciles, tandis qu'il y a une poésie indéniable dans la figure d'Astobal, dans sa jalousie douloureuse, si déchirante qu'on n'y voit plus que de la tendresse qui souffre ⁴. Est-il rien de plus délicieux que l'amour de cet aveugle qui sait à en respirer le parfum combien douce est la fleur, mais qui n'a point d'idée des nuances heureuses ni de la tige déliée ⁵. Et les yeux dont il sent la caresse qui l'enveloppe, et les cheveux souples dont sa main suivit les ondes, comment sont-ils pour

1. Act II, Sc. 1, p. 40 u. 43.

Mlle Wilhelmine de Birkenhain et M. Wahrmund, son amoureux, autrefois son précepteur. L'oncle de Wilhelmine, M. de Roseneck est un gentilhomme et un philosophe. Il donnera sa nièce sans hésiter au roturier qui en est digne. J. Ch. Krüger est de Berlin, où il y a un roi philosophe. Pourquoi n'y aurait-il pas des gentilhommes philosophes ? Le gentilhomme de Krüger est même beaucoup plus philosophe que son roi, qui ne voulait point entendre parler de mésalliances. On espérait des rapprochements, on désirait l'appui de la noblesse contre les pédants et les hypocrites. La politique de Thomasius se continuait. Il y aurait une étude fort intéressante à faire sur le libéralisme éclairé des hautes classes dans cette période. La situation de Goethe à Weimar s'est préparée lentement, avant même que le poète fût né.

2. *Dramaturgie de Hambourg*, n° 83.

3. Act II, Sc. 6, p. 68.

4. *Der blinde Ehemann*, III, 3, p. 275.

5. I, 1, 1, 3.

La douleur de Laure, soupçonnée à tort par son mari qu'elle adore, est fort touchante. C'est de la grâce à la Marivaux, mais devenue toute naïve, III, 3 et 4 ; 275 et suiv.

ceux qui voient ? Ah ! comme la lumière est divine et comme le cœur amoureux en a soif ! et quand par un miracle elle pénétrera sous les paupières closes, leur créant une vision, il s'abîmera dans les yeux aimés, comme l'âme dévote s'absorbe dans l'océan d'amour qu'elle appelle son Dieu ¹.

Krüger eût été un poète charmant et de grâce sans mélange, s'il eût eu l'avantage des commerces élégants dont ces natures délicates ont besoin pour fleurir. Le hasard le jeta parmi de braves gens qui n'étaient après tout que de pauvres bohêmes.

Le Duc Michel que Goethe jouera à Leipzig avec Annette Schökopf est fort spirituel. C'est une paysannerie aimable, mais le *Bärenhäuter* par la bizarrerie même d'une composition tout hérétocliste nous montre mieux le génie de l'auteur ou plutôt ce que les circonstances ont fait de son génie.

C'est d'abord une idylle exquise — un homme qui aime et qui à force de bonté, de patience indulgente, de victoire sur soi-même, s'insinue peu à peu dans l'âme rebelle qui s'était fermée de parti pris à toute l'ingéniosité de sa tendresse. Et à côté de cette fantaisie délicate, bien faite pour charmer la sensibilité la plus fine, s'étale sans gêne ni pudeur une farce épaisse, toute rebondie de gaudrioles paysannes et de pitreries enfarinées.

Ces pièces n'ont point été sans succès ni influence ; elles ont été jouées d'abord par la troupe de Schönemann qui était une des meilleures, ensuite elles ont enrichi tous les répertoires.

1. Ce désir de voir celle qu'il aime, cette aspiration vers une jouissance impossible, c'est un élément de poésie dont l'auteur sait tirer fort joliment parti (I, 1, p. 220 et suiv. ; 3, p. 228 et suiv.). Krüger a beaucoup de grâce dans l'imagination, et le jugement de Lessing est ici fort discutable. Lorsque les yeux d'Astobal ont par miracle été rendus à la lumière, et qu'il découvre la douce beauté de celle dont l'amour lui fut cher, il n'a pas besoin qu'elle se justifie : sa grâce lui dit son innocence. « Ja, ein Blick von dir hat meine Seele von ihrer Wuth entbunden und den ganzen Himmel in mich ergossen. Du solltest mich hintergangen haben ? Nein, du bist zu göttlich gebildet, III, 4, p. 281. »

Les *Ecclésiastiques de campagne* ont provoqué, dit-on, un genre contre lequel plus tard Lessing s'éleva avec raison : les pièces satiriques où l'on vilipende toute une classe que l'on rend responsable des vices de quelques-uns. Il y eut notamment une pièce sur les *Médecins*, de Mylius¹. Les étudiants fournirent également aux auteurs comiques². La pièce des *Soldats* et le *Hofmeister* de Lenz se rattacheront en partie à ce genre, qui au fond n'était qu'un retour aux premières façons de la comédie.

L'idylle du *Bärenhäuter* aurait aussi son importance dans une histoire détaillée du théâtre allemand. Du moins elle prendrait place dans une série d'œuvres dramatiques qui a une très grande importance.

A côté de la tragédie et de la comédie, Gottsched avait reconnu la légitimité d'un troisième genre, la pastorale³. La tragédie peint les rois et les grands ; la comédie, les bourgeois et les petites gens ; la pastorale nous donne l'homme avant l'établissement des distinctions sociales, l'homme de la nature, à côté de l'homme de la société⁴.

La pastorale fut d'abord ce qu'il y avait de plus mièvre et

1. La pièce de Mylius est de 1745, celle de Krüger de 1743. Cf. *Gottscheds nöthiger Vorrath*. On pourrait citer aussi comme appartenant au même genre une pièce parue à Hambourg, 1747, intitulée *die Klägliche*.

2. *Das Studentenleben*, Offenbach a. Mayn, 1748. *Die Weiberstipendien oder wohlfeile Wirthe der Studenten, ein Lustspiel*, Gotha, 1750. Cf. *Freies Lebens Nachlese zum nöthigen Vorrath*. La pièce fut réimprimée à Francfort l'année suivante. C'est cynique et vivant, c'est un conte de La Fontaine, pourtant délayé et grossi.

3. Gottsched, *Critische Dichtkunst*, 1742, p. 497. Il promet de parler des règles concernant l'églogue dramatique ou pastorale dans le chapitre de la poésie dramatique, mais il a oublié de tenir sa promesse.

4. Gottsched écrit une *Atalanta*. Il donnait un modèle de l'églogue dramatique, comme il avait donné un modèle de la bonne tragédie, comme il fera donner par son illustre « amie » un modèle de la bonne comédie. Gottsched aimait l'idylle. Il avait traduit et arrangé *Daphnis et Chloé* pour les lecteurs du *Biedermann*, II, 49-51, puis 65 et suiv. ; d'après la translation d'Amyot bien entendu, non d'après le texte.

Si dans le chapitre de la *Poésie dramatique*, il n'y a rien de spécial pour le

de plus conventionnel, mais le genre fort apprécié des Allemands ne se borna pas à cette première manière. La pastorale proprement dite fit peu à peu place à l'idylle et celle-ci devint un tableau de genre ; si enrubannés que fussent les paysans, ils avaient parfois, pour des citadins tout au moins, un parfum de campagne et un faux air de nature.

A mesure que le siècle avance, l'idylle qui envahit l'opéra comique devient de plus en plus un genre favori de la scène : elle se prend au sérieux et l'on y a parfois un pressentiment de Rousseau.

Après lui, l'idylle deviendra réaliste. Elle prendra en même temps un caractère social. Ses héros, ce seront dorénavant les gens des classes populaires, que l'on considère comme plus voisins de la nature et de la vérité.

Et de même que la satire n'a été souvent en Allemagne qu'un renversement de l'idylle, de même le drame naîtra de l'interruption violente d'un rêve de bonheur naïf ; il en sera le contre-coup. Nous avons vu comment dans l'âme du héros tragique il y avait parfois la nostalgie de l'idylle impossible ; le drame sera tout entier une protestation contre ceux qui empêchent la réalisation de félicités que l'on ne tient plus pour des chimères, mais pour le droit et la volonté même de la nature. Et il sera le plus véhément, le plus passionné de tous les drames, le drame social qui met aux prises non des individus, mais des classes d'hommes : il y a en effet deux classes d'hommes entre lesquels il ne peut y avoir que des haines et des conflits, le peuple qui est bon et vit dans la simplicité idyllique, l'aristocrate qui

drame pastoral, le chapitre III de la 2^e partie de la *Critische Dichtkunst* expose tout au long la théorie de l'idylle, p. 480-512, éd. 1742. C'est un genre idéal, celui où se réfugie toute la poésie proprement dite. L'imagination y est reine, et elle y vit dans la joie éternelle. Gottsched ne songe point à la réalité : l'idylle en suppose l'oubli. C'est sa condition d'existence. « Unsere Landleute sind mehrentheils armselige, gedrückte, und geplagte Leute », p. 481.

est méchant et dont la présence détruit le bonheur des simples¹.

Krüger ne pouvait prévoir ces évolutions lointaines; il était même parfaitement incapable, tout en opposant le peuple à l'aristocratie, de croire que de cette opposition pouvait sortir autre chose qu'une comédie.

Sa dernière comédie, la plus importante, met en effet face à face la noblesse et la roture². Mme Gottsched nous avait déjà montré comment les nobles traitent les bourgeois. Mais dans sa comédie, c'est le bourgeois qui avait tort et sa vanité méritait la punition qui lui était infligée.

Dans la pièce de Krüger les bourgeois ont raison. Ils opposent leur moralité à celle des nobles, ils ont pris conscience d'eux-mêmes et savent ce que sont leurs adversaires : ils les subissent, mais ils les méprisent. La pièce tint longtemps la scène. Elle a de l'intérêt et devait en avoir plus encore pour un public qui y voyait venger ses amertumes journalières. Elle donnait une expression précise à ce que ces bourgeois avaient sur le cœur. Le contraste des deux classes est des plus crus ; quand quelques années plus tard il aboutira au conflit, il ne sera pas marqué de traits plus forts.

Mais personne à cette date ne songeait qu'un drame pût naître dans un milieu bourgeois.

1. Krüger aime l'aristocrate libéral, nous l'avons vu ; mais il aime le bon combat bourgeois contre l'aristocrate orgueilleux. Le théâtre en Allemagne est démocratique, parce qu'il s'adresse au peuple. Il est si naturel d'être de l'avis des gens dont on sollicite la faveur. Donc l'on y hait le hobereau et le Français. Cf. *Verbesserungen*, p. 41, le portrait de M. de Kohlenstengel. « Was adeliches, kann das einem Bürgerlichen zukommen? » Ce noble fort arrogant est en outre, comme de juste, un élève des institutrices françaises, qui lui ont appris bien des choses, p. 38. Ces *Verbesserungen* qui sont jointes à la pièce *die Geistlichen auf dem Lande*, sont une réponse à la violente satire de Krüger, *Verbesserungen und Zusätze des Lustspieles: die Geistlichen auf dem Lande*, Frankfurt u. Leipzig, 1744.

2. Les *Candidats*, tels que nous les possédons, parurent pour la première fois en 1748, dans le deuxième volume du *Répertoire* de Schönmann. Une pièce du même nom et du même auteur, mais en trois actes, avait déjà été donnée par la troupe en juillet 1747. « 1753 wurde dieser Dreiaakter von der Schauspieler-akademie « cassirt ». H. Devrient, *J.-F. Schönmann*, 1895, p. 135, note.

J. E. Schlegel avait traduit *Mélanide* et l'on versait des larmes sur le sort de la femme délaissée, tout comme à Paris ; *Cénie* avait rendu le nom de la Graffigny sympathique au public allemand ; l'*Enfant prodigue* et la *Nanine* de Voltaire étaient jouées aussi souvent que son *Alzire* ou sa *Zaïre*. On admettait sans peine la comédie attendrissante, mais on se demandait naïvement avec Voltaire ce que ce serait qu'une intrigue tragique entre des hommes du commun et l'on se répondait, avec la même naïveté, qu'elle ne pourrait qu'avilir le cothurne¹.

Tant la superstition littéraire est tenace et aveugle !

On trouvait bien que Krüger accolât ensemble une comédie attendrissante et une comédie satirique ; on eût trouvé mal qu'il eût fait aboutir l'une et l'autre à une catastrophe tragique : on ne concevait pas même la possibilité de cette espèce bâtarde, de ce monstre.

Cette superstition était si bien ancrée dans les esprits que les premiers drames bourgeois se passeront dans un monde en apparence de pure invention littéraire, dans un monde étranger ou romanesque. On a peur de la réalité présente, comme si cette réalité qui devait être un jour l'aliment du drame en eût été la ruine, et la première héroïne de la tragédie bourgeoise allemande s'appellera miss Sara Sampson.

Il sont bien là, haineux, dans la pièce de Krüger, les deux groupes qui pourraient si bien faire deux partis dans une lutte sans merci : le groupe aristocratique composé du comte et de la comtesse, le groupe bourgeois composé du secrétaire du comte et de la demoiselle de compagnie de la comtesse.

Mais Voltaire et Gottsched l'ont déclaré : ce serait avilir le cothurne. Tout s'arrangera donc pour le mieux au cinquième acte.

1. Voltaire, *Préface de Nanine*, édit. Garnier, 1877, T. V, p. 6.

Le comte dispose d'un place de conseiller. Cette place revient de droit à Hermann son secrétaire, qui la réclame comme son dû.

Dans la dernière scène, c'est lui qui l'obtiendra ; mais pendant le long espace de cinq actes, sa candidature sera fort compromise ; il y a des candidats en effet qui ont plus de titres que lui, ayant pour eux la malhonnêteté du comte ou celle de la comtesse.

C'est Chrysander, bourgeois obtus, vaniteux de son argent et son ignorance¹. La fiancée de noble extraction mais sans un liard ni un préjugé aguiche le comte facile à toutes les tentations². C'est une maîtresse petite femme qui sait se pousser et pousserait son mari aux dépens de bien des choses, car rien ne lui coûte. Le comte est alléché, il l'est plus encore par l'argent que Chrysander au moment voulu lui glisse dans la main³. Il y a des circonstances où l'orgueil se tait.

Un autre candidat, mais pour un autre emploi celui-là, pour une cure, c'est Arnold, le précepteur des enfants et le ministre habituel des plaisirs du maître⁴. C'est une espèce de Tartuffe qui a inventé le mariage par mortification. Il épouserait volontiers Caroline pour le comte. Il méprise la chair ; en livrant sa femme aux caresses du vieillard, ne prouverait-il pas ce mépris⁵ ?

Enfin il y a Valère. Celui-ci ne fait que jouer le malhonnête homme, mais un genre de malhonnête homme qui était fort commun à l'époque. Il feint de vouloir être l'amant de

1. *Die Candidaten*, II, 6, p. 320-330.

2. *Ibid.*, V, 4, p. 400 : « O wie edel sind diese Empfindungen, gnädiges Fräulein ! » et plus loin, p. 403. « Entdecken Sie mir doch, mein Schönstes, wie Sie als eine Adelige mit dem Licenciaten so bekannt geworden sind, dass er sich die Freiheit nehmen dürfen, um Ihr Herz und Ihre Hand anzuhalten. »

3. *Ibid.*, II, 7, 334.

4. *Ibid.*, I, 7 et 8, 312.

5. *Ibid.*, I, 3, 303.

la comtesse, qui, extrêmement flattée et remise en haleine par les déclarations du jeune homme, tiendra désespérément tête à son mari¹.

Et tout ce monde-là n'est pas encore ce que l'on peut s'imaginer de plus vil. Il y a pire, il y a le comte et la comtesse.

Ce sont des cyniques. Ils sont vieux et leur vieillesse ne fait que souligner leur ignominie. La vieille est libidineuse. Des souvenirs la hantent et elle ne veut pas renoncer. Lui est libidineux et cupide. Ça n'a pas d'âme et n'a plus de corps. Ce sont des larves et des loques humaines. Jamais le vice ne fut plus répugnant. Un instant il regimbe, lui, le galant cacochyme, devant la vieille femme, mais elle sait lui rappeler le passé : « C'est grâce à moi que vous êtes devenu ce que vous êtes. Le prince me distingua, et mon mérite vous épargna la honte de rester un simple gentilhomme². »

Voilà donc comment un pauvre comédien se représentait une famille aristocratique en l'an de grâce 1747.

« Ah ! s'écrie un des personnages écœurés de toute cette turpitude, c'est pour nous trop haut cette bassesse³. »

Les bourgeois ont le beau rôle. C'est le cœur qui les conduit et, ici comme en France, nous voyons la morale du sentiment se confondre avec la morale bourgeoise. Comme dans la pièce connue de d'Allainval, c'est au nom de la « tendresse bourgeoise », dégradante pour un homme comme il faut, que le roturier s'élève contre la dépravation des mœurs aristocratiques⁴. C'est bien un bourgeois en effet

1. *Ibid.*, IV, 4, 5, 6, 376-384.

2. *Ibid.*, V, 6, 408.

3. *Ibid.*, III, 3, 349 « es ist uns zu vornehm, so niederträchtig zu sein ! » C'est la réponse de Caroline au comte qui lui propose un petit arrangement à l'amiable.

4. La morale du sentiment semble avoir pour origine en France la morale « bourgeoise » que la comédie aimait à opposer aux excentricités du précieux ou à l'immoralité raisonnée du monde et de l'aristocratie. C'est du moins une de ses origines. Nous avons cité l'*École des Bourgeois* de d'Allainval. Nous au-

que Hermann, mais en même temps c'est le « deutsche Jüngling » que nous connaissons déjà. Il ne sait pas plier, il est inflexiblement droit. L'intérêt ne peut rien sur cette nature âpre, toujours prompte à la révolte orgueilleuse. Il ne veut pas, il ne peut pas mentir. Il traite même volontiers de mensonge les démarches innocentes où la vie nous oblige. Il a reçu du ciel le don le plus beau qu'il puisse faire, celui d'un cœur aimant, mais ce cœur aimant serait bien farouche, si Caroline n'était la plus adroite des honnêtes femmes¹. Elle a la main douce et la parole qui enchante. Il est pris et il a beau rebiffer, il obéit². Elle sait si bien ce qu'il vaut et ce qu'elle lui doit, et elle le lui dit si gentiment. Un homme ne résiste pas à ces douceurs plus puissantes que des caresses. Gellert n'a pas dans tout son théâtre d'avocat qui prêche la vérité avec plus de séduction et qui sache la rendre plus aimable. La « Zärtlichkeit » atteint en elle sa perfection, parce qu'elle se complète de prudence avisée et de bon sens ingénieux³; elle est politique sans artifice, et ne

riens pu en citer bien d'autres. C'est un des lieux communs de la scène française. L'amour, dans les *Dehors trompeurs* de Boissy, apprendra au marquis cette morale bourgeoise dont on fait fi autour de lui et qu'il préférera désormais à la prétendue sagesse du monde.

Ne puissions notre esprit que dans le sentiment !
Vous m'aimez ?

LUCILE.

Oui, mon cœur vous aime uniquement.

LE MARQUIS.

Et moi, je vous adore !

On voit que l'on retrouve en Allemagne la même opposition entre deux systèmes de moralité, — mais en France cette opposition était individuelle et mondaine, — en Allemagne, elle est sociale, et presque agressive.

1. Voir toute la première scène où les caractères sont exposés, p. 293 et suiv.

2. Elle est fille noble, — de là plus de souplesse que chez les bourgeoises de Gellert.

3. Caroline sait tout le prix de la « Zärtlichkeit », et comme elle est forte entre deux cœurs que la vertu unit. Il serait bon de consacrer à la « Zärtlichkeit » une étude spéciale. La « Zärtlichkeit » dans cette évolution à laquelle la sensibilité est soumise comme toute chose vivante vient se placer entre la « galanterie » à laquelle elle s'oppose et « die Empfindsamkeit » qu'elle prépare, mais qui ne se

perd rien de sa candeur à être délicatement habile. « Votre sagesse, dit-elle à Hermann, a l'air d'une vieille fille de soixante ans¹. . . . »

Comme le *Bärenhäuter*, comme le *blinde Ehemann*, comme les *Ecclésiastiques*, les *Candidats* offrent donc, alternant l'une avec l'autre, et s'opposant l'une à l'autre, l'idylle et la satire. Même le mélange est ici plus disparate qu'à l'ordinaire : chaque élément en effet y est porté à l'extrême. Il n'y a rien de plus touchant que le groupe de Hermann et de Caroline, il n'y a rien de plus odieux que le comte et la comtesse. Et comme Hermann est fort agressif, que sa vertu naturellement intraitable s'emporte, dès qu'il n'est plus sous les yeux aimés, — on craint de voir à tout moment les choses empirer. Mais la victoire du bien sera beaucoup plus grande qu'on ne pouvait même l'espérer². En effet Caroline se trouve être au dénouement fille noble. Elle ne devrait donc pas épouser Hermann qui n'est qu'un bourgeois. Mais on peut mesurer à cet exemple le progrès qui s'est fait dans les idées sociales en quelques années. — Mme Gottsched, vers 1742, déclarait les mésalliances contraires à toutes les lois divines et humaines. Aujourd'hui Caroline n'hésite pas. Elle est au-dessus des préjugés du sang et du rang. « Votre vertu, dit-elle à Hermann, est à mes yeux plus que ma noblesse », et la fille noble met sa main dans celle du bourgeois. Il n'y a point de mésalliance, où il y a l'amour et la vertu. Le drame, nous l'avons vu, sera d'ordinaire beaucoup moins libéral et moins conciliant. Mais ces cœurs simples et ces esprits honnêtes, les Gellert et les Krüger devançaient dans leurs œuvres modestes le lent travail des générations.

confond pas avec elle. Elle offre un premier point de vue dans lequel il serait intéressant d'envisager toute une longue étendue littéraire.

1. P. 294.

2. Dernière scène, p. 414.

De tous côtés en Allemagne germait l'avenir. C'était un renouveau d'âme. Il se faisait partout du jour et de l'air, et partout c'était un fourmillement de pousses nouvelles. L'Allemagne n'est encore que forêts et bruyères, déclarait Moser, mais les forêts allaient chanter et la bruyère se couvrait de roses.

Le poète ne s'enferme plus dans les villes : il lui faut les grands lacs, les montagnes, le ciel libre : on commence à aimer les champs, la nature. La Karschin — sur le Stufenberg — admire la vallée toute souriante de floraison printanière ; elle sent son âme s'épanouir dans la clarté nocturne¹. Une bonne partie de la noblesse lasse des cours se retire dans ses châteaux² : elle y vit d'épargne dans une atmosphère qui fortifie. L'intérieur des âmes s'approfondit. On voit partout des liaisons nouvelles s'établir entre les idées : la nuit avec ses labyrinthes attire ; on sourit devant le tombeau ; la lune et l'étoile du soir sont des amies de la pensée. Les larmes deviennent le signe des joies profondes, et c'est littéralement une ivresse qui remplit le cœur lorsqu'il est heureux ; vertu, amour, piété soulèvent la poitrine qui ne peut plus contenir l'âme : il faut qu'elle s'élance

1. Steinhausen, *Geschichte des deutschen Briefes*, 1889-1891, 2 vol. La citation est prise à la page 283 du deuxième volume.

2. Ce mouvement commence en Saxe dès 1733. Biedermann, *Deutschland im XVIII^e Jh.*, II, 1, p. 47. C'est en 1764 seulement que paraîtra le *Hausvater* de Otto Freiherr von Münchhausen, dans lequel on admirait avec la science de l'agronome et la sagesse du bon père de famille « alle die grossen Eigenschaften, die das reizendste Bild eines rechtschaffenen Patrioten zeichnen. » *Allg. d. Bibl.*, Bd. V, 1^{re} partie, p. 125. Cf. le tableau ravissant que de Löen trace dans *der Adel* de la vie du gentilhomme campagnard. L'*Allg. d. Bibl.* a une rubrique spéciale, « Haushaltungskunst ». Il y est parlé de tout ce qui a rapport à l'économie rurale et à la culture des terres : c'est que l'on désirait se faire des lecteurs dans les châteaux. L'homme de cour fut longtemps l'idéal de l'homme noble ; désormais son idéal ce sera, avec le soldat, le gentilhomme qui vit sur ses terres et fait de son domaine un état au petit pied. La littérature reproduit naïvement ce changement qui s'est fait dans les mœurs aristocratiques. C'est dans cette noblesse de campagne que Wilhelm Meister trouvera l'accueil qui à ses yeux bourgeois sera une sorte de consécration.

à travers les espaces vers les collines éternelles où sourit un Dieu.

Mais en même temps la continuité des guerres sanglantes et glorieuses refait à la noblesse une âme virile et la rend au pays. Le soldat est pour tous la figure idéale de l'être humain, il est la perfection du gentilhomme¹. Le philosophe Lessing vous dira que le métier des armes, c'est une école par laquelle il est bon de passer. On y apprend les héroïques vertus, peu importe d'ailleurs le prince que l'on sert, et on y apprend aussi à compatir aux douleurs du peuple, à la souffrance du paysan². Lisez le livre très curieux de de Loën sur le soldat et vous verrez tout ce que l'on exige de l'homme de guerre³ : ce doit être un savant et un galant homme ; il doit se battre et s'instruire ; il faut qu'il lise César, mais il faut aussi que Descartes lui dise l'univers et Saint-Evremond le cœur de l'homme. Et ce n'est pas seulement l'homme noble que l'auteur a en vue : c'est le simple soldat ; il faut que l'on modifie le recrutement et ses procédés brutaux. Jusque dans les bas degrés, il faut qu'il n'y ait que la noblesse dans le noble métier de l'honneur, — et lorsque Lessing, à côté du major de Tellheim, mettra sous une même

1. Dans les *Verbesserungen* on trouve déjà une image avenante de l'homme de guerre. C'est le vieux capitaine Husa. Il a appris par les horreurs même des luttes homicides à être humain et bon. Il condamne ceux qui croient « einem Soldaten stehe Alles, was schändlich und unmenschlich ist. » Ce sont justement les moins braves qui pensent ainsi, p. 92.

2. C'est ainsi que, dans son *Ode* à l'armée prussienne, de Kleist qui marchait aux yeux de ses contemporains dans le triple éclat du poète, du gentilhomme et de l'homme de guerre, criait aux soldats de son roi :

Nur schone wie bisher im Lauf von grossen Thaten
Den Landmann, der dein Feind nicht ist !
Hilf seiner Not, wenn du von Not entfernt bist,
Das Rauben überlass den Feigen und Kroatzen.

Il a dans le printemps des accents touchants, presque pathétiques sur les cruautés de la guerre. Vers 65-80.

3. De Loën, *Ges. Kl. Schr.*, Th. III, ch. xiv, der Soldat, p. 248-307. Voir spécialement, 301. — L'ouvrage parut en français en 1743 sous le titre : *le Soldat ou le Métier de la guerre considéré comme le Métier de l'honneur*. Francfort.

lumière le Wachtmeister Werner, il étendra singulièrement l'horizon de sa pièce : elle n'est plus un jeu aimable entre aristocrates ; elle répond à la pensée des meilleurs, elle traduit la conscience d'un peuple.

Cette conscience s'éveillait dans des poitrines élues. Elle y avait mûri peu à peu dans le silence et elle y était devenue une pensée politique, une volonté qui réclamait un droit. Elle s'affirmera en paroles vivantes dans les écrits de J. F. v. Moser¹. Avec un cœur tout brûlant de l'amour de l'Allemagne, il ranimera le passé pour les fils oublieux, parlera de l'esprit national, de la liberté qu'on a héritée des ancêtres ; il témoignera des vérités fondamentales, qui doivent vaincre — mais si éloquente que soit son âme enthousiaste, la vie de son noble père avait parlé plus haut encore². Simplement, sans phrases, J. J. Moser avait été un héros et un martyr... L'Allemagne vivait donc, puisqu'on souffrait pour elle avec joie. Il avait osé dire, lui, le loyal serviteur : « Ce n'est point la tête qui fait l'état, le sang n'est pas là pour le chef seulement, mais pour tout le corps. Je voudrais bien voir l'homme qui aurait le cœur et l'adresse de prouver qu'un prince de l'empire a un droit absolu dans ses provinces. La souveraineté et la liberté n'y sont point contraires l'une à l'autre : il faut les mêler ensemble, comme le vin et l'eau. Le vin sera moins fort, mais il ne grisera plus³. »

1. Sur J. Fr. von Moser lire *Allg. Deutsche Biographie*, l'article de Heidenheimer. Son livre *Der Herr und der Diener* fit grande impression. Lire *Bibl. der sch. W.*, VI, p. 338 et s. L'article est très élogieux : il y est dit que Moser a enlevé à la politique la mine ennuyeuse qui la rendait si ridicule.

2. Sur J. J. Moser lire *Allg. D. Biogr.*, l'article très remarquable de Schulze.

3. La citation est extraite de cette biographie. Schulze l'a tirée du gros ouvrage de J. J. Moser, celui qui a valu à son auteur le titre de « père du droit allemand », *Teutsche Staatsrechte*, 26 vol., 1737-1753.

« Freyheit! ware von den ältesten Zeiten unserer vaterländischen Geschichte an immer das grosse Wort, so in der Mitte des Volks lag, die allgemeine Lösung der ganzen Natur. » Moser, *Patriotische Briefe*, 1769 ; les mots du fils expriment toute l'âme du père.

Et avec une douce et patience obstination de tête carrée, que fortifiait encore sa foi de chrétien, il tient tête au prince irrité ; le prince menace : il soumettra la conduite du rebelle à une enquête sévère. « Votre Sérénité, répond J. J. Moser, ne trouvera en moi qu'un honnête homme. » Mais cet honnête homme était invincible : il y avait en lui plus que lui, plus que son prince, plus que les provinces dont il défend les droits, il était de ceux qui peuvent dire comme le petit moine augustin à Worms devant l'Empire assemblé : « Hier steh ich und kann nicht anders ». Car une foi était en lui et la patrie qui renaissait lui illuminait le cœur¹.

1. Par contre, le Prussien Abbt ne sera que Prussien dans son ardent appel *Vom Todt fürs Vaterland*, 1765. Th. Abbt, *vermischte Werke*, Berlin, 1768-1781. Il est curieux d'observer que la pensée nationale qui devait trouver dans la Prusse son instrument et qui après coup fêta dans la gloire de Frédéric-le-Grand sa première renaissance effective a vécu longtemps à l'ombre de l'empire, dans les villes libres et parmi les bourgeois, où l'on aimait à l'invoquer contre les outrages que les puissants faisaient au droit. Ce serait une œuvre bien intéressante que l'histoire de la conscience nationale en Allemagne pendant le déclin de l'Empire. Les patriotes s'obstinent à croire en ce qui n'était plus que *magni nominis umbra*. C'est ainsi qu'à Francfort Joh. Erasmus Senckenberg dans sa lutte contre le patriciat dégénéré faisait appel à l'autorité impériale. V. Kriegk, *Gesch. der Brüder Senckenberg*, 1869. Si J. J. Moser était aussi ferme devant son prince, c'est qu'il apercevait toujours au-dessus du prince l'Empire, bien commun des Allemands et leur lien naturel. Son fils qui admirait Frédéric II se retourna contre le vainqueur de Marie-Thérèse, voyant en lui l'ennemi de l'empire. Au patriotisme prussien il oppose le patriotisme allemand. Un malavisé cite les paroles de l'apôtre Paul : « Seyd unterthan der Obrigkeit, die Gewalt über euch hat » et conclut qu'on n'a d'autre maître que son prince immédiat. Moser lui réplique : « ich glaube aber, dass sich auch in allen Provinzen Deutschlands der Fall ereignen könne, um mit eben diesem Paulo zu sagen : « Ich « bin auch Römisch gebohren und berufe mich auf den Kayser. » *Patriotische Briefe*, 1767, p. 256.

Longtemps encore on verra des Allemands enthousiastes chercher à appuyer le patriotisme sur le passé : on voudrait donner à l'Empire qui est bien une chose morte l'âme nouvelle dont on sent partout le tressaillement. Lire par exemple le livre vieilli, mais si remarquable par la candeur de sa foi patriotique : *Fr. Carl Freiherr von Moser*, v. Dr. Hermann vom Busche, Stuttgart, 1846, avec le sous-titre caractéristique : *Aus seinen Schriften sein Geist an das neunzehnte Jahrhundert*.

L'idée de l'empire se confondait avec l'idée de la liberté. On le voit, il y avait de beaux départs dans la pensée allemande de ce temps.

Partout aussi l'on voyait se former des sociétés pleines d'un ardent amour de l'humanité. La philanthropie se mêlait au patriotisme pour l'épurer et le grandir¹. Le mystère maçonnique s'étendait sur le pays : dans de toutes petites villes il se trouvait d'honnêtes cœurs pour rêver d'amitié universelle, de société raisonnable, d'une religion qui réunirait toutes les confessions dans une même foi. Ce que d'humblés comédiens réalisaient sur les planches dans un instant d'illusion, c'est ce dont on s'entretenait dans le secret entre frères. De meilleurs jours allaient-ils se lever où l'humanité s'épanouirait ? Des brises passaient et les ouvriers de la première heure étaient déjà à la besogne, pleins d'entrain. Un roi venait de fonder une loge dans sa capitale², des princes l'imitèrent. Ils y fraternisaient avec des gens du peuple, avec des Juifs même. Allaient-elles tomber enfin, les barrières qui séparaient les hommes³ ? Allait-il s'élargir, le salon parisien où n'entraient que les élus ? Est-ce que le monde allait

1. Sur le mysticisme maçonnique, voir Boos, *Geschichte des Freimaurerei*, 1906, p. 206-207.

2. *Handbuch der Freimaurerei*, Leipzig, 1900-1901, V. 1, p. 88.

3. La noblesse comme en France, étant plus éclairée, devient plus humaine. Les préjugés ne sont plus aussi tyranniques. Le livre de de Loën, *Der Adel, Frankfurt u. Leipzig*, 1752, est caractéristique. Nous avons eu bien des fois l'occasion de le citer. De Loën semble avoir été beaucoup lu. Sa correspondance permet de croire que son influence fut grande. Cependant il est bon de signaler aussi la limite de ce libéralisme aristocratique ; il me semble que le passage suivant la marque nettement, p. 418 : « Wann ein Bauer eine Tochter hätte, die der Pucelle d'Orléans oder der bekannten englischen Pamela glich, ob ein Edelmann der solche heyrathete, dadurch seinen Adel derogierte ? Ich sage nein, denn wo eine ausserordentliche Tugend weit über den Ordre und andre Menschen hervorstrahlt, da ist wohl kein Zweifel, dass sie der Himmel nur dazu hat lassen geboren werden, um dem Adel einem neuen Glanz beyzulegen ; denn je grösser die Tugend, desto vortrefflicher ist der Adel. Auser diesen waren und nicht leicht zu vermuthenden Umständen bleibt der Pöbel Pöbel und verliert selten soviel von dem Schlam seiner niederträchtigen Aufzuehung, dass nicht der Adel, wenn er sich mit ihm vermenget, dadurch sollte beschmutzet werden. »

Il est vrai qu'il permet au noble d'épouser « wohlgezogene und bemittelte Bürgerstöchter », et ce qui est mieux, il veut que la noblesse soit largement ouverte au mérite, à la vertu : il se souvient sans doute de son ancêtre, le joaillier d'Anvers.

se refaire à l'image de l'idéal charmant dont la comédie présentait l'esquisse à tous, même aux humbles¹ L'homme crut sincèrement qu'il devenait meilleur. L'optimisme n'est plus fait de résignation morte, mais d'espoir : il y a de la foi dans ses illusions.

On ignore généralement l'Allemagne de ce temps. Quand on regarde sa littérature, on ne voit que pauvreté ; quand on regarde sa vie sociale, on ne voit que routine ; quand on regarde sa politique, on ne voit qu'égoïsme — c'est que le regard est sans pitié — il faut aimer beaucoup pour découvrir au fond des cœurs ce qui y sera demain.

Dans tous les coins, à tous les étages, on rêve, on espère. Les yeux et la pensée ont fait un si long sommeil : ils se réveillent et cherchent. Le sincère désir du bien, un besoin universel d'aimer pénètrent dans tous les cœurs, même les plus durs, et se mêlent à tous les sentiments, même aux ambitions.. On a un idéal. Frédéric II qui n'est encore que le prince royal de Prusse souhaite de voir sa maison faire fleurir la religion dans l'Empire, il faut qu'elle soit la ressource des affligés, le support des veuves et des orphelins, le soutien des pauvres, la minatrice des injustes, ou qu'elle périsse¹. Pourquoi ne serait-il pas sincère ? Le peuple en sa vie journalière est peut-être très intéressé, très terre à terre, il est pauvre, mais on a au fond du cœur un amour naïf de l'immatériel. Un sens mystique de l'invisible travaille les âmes. Gellert apprend qu'un de ses amis vit dans la débauche et qu'il ne croit plus en Dieu². Une affreuse maladie le dévore, dégoûtant tout le monde. L'infortuné repousse les hommes comme il a repoussé Dieu, mais le poète vient. Il s'obstine, il soigne, il console, il aime et il convertit. Le malheureux meurt, mais son âme a retrouvé Dieu et Gellert en

1. Lettre à M. de Natzmer, février 1731.

2. *Gellerts Leben*, von J.-A. Cramer, 1774. *Gellerts Schriften*, Th. 10, p. 298-211.

a un saisissement de joie. Les plus frustes et les plus rudes sont sujets à des revirements qui tiennent du miracle. Les livres agissent sur les cœurs. Un jour ce même Gellert reçoit une visite singulière¹. C'est un officier de hussards qui vient le remercier de l'avoir ramené à la vertu par ses bons ouvrages. Et notre homme veut donner au philosophe un humble témoignage de sa reconnaissance : il ouvre sa bourse et gentiment lui dit : « Tenez, vous ne savez pas ce que c'est qu'un rouble, M. le Professeur, choisissez parmi ceux que voilà. Je les ai pris à un colonel de cosaques que j'ai tué à Zorndorf. »

C'était un siècle de foi presque enfantine que le siècle des lumières². L'histoire des sociétés secrètes, si nombreuses et si puissantes dans toute la seconde moitié du siècle, en fournit à tout instant la preuve. Un aventurier par exemple convoque sur l'Altenberg près d'Iéna toutes les loges maçonniques de l'Allemagne³. Il est obéi. On les reçoit donc en

1. *Gellerts Schriften*, Th. 8, p. 262-3, lettre 155.

2. Ce serait ici le cas de citer le roman de de Loën : *Der redliche Mann am Hofe*. On y voit toutes les merveilles que peut opérer la vertu. Une partie complémentaire, où sont exposés les moyens pratiques de réaliser l'idéal de l'honnête homme — *freye Gedanken zu der Verbesserung des Staates* — est aussi chimérique que peuvent l'être les projets de Fénelon ou de l'abbé de Saint-Pierre. Ces *Freye Gedanken* parurent à part en 1747, en même temps que le *Entwurf einer Staatskunst*, que cite J. B. Müller avec admiration, *Beschreibung der freyen Stadt Frankfurt a. M.* 1747, p. 199 n. 204.

3. Toute cette histoire est très bien contée par J. G. Findel, *Geschichte der Freimaurerei*, p. 403-406 (d'après l'édition de 1870). La première édition est de 1861 — la dernière de 1898 ? C'est un excellent livre, écrit avec une naïveté touchante, par un croyant.

Il y a un livre de 1906, *Geschichte der Freimaurerei*, par H. Boos. Aarau. C'est une œuvre d'esprit maçonnique, mais de critique judicieuse. On y montre très bien toute l'importance de l'illustre société dans l'Allemagne du XVIII^e siècle, où, qu'on le veuille ou non, la maçonnerie a été comme le dit Boos, « ein wichtiger Faktor des Kulturlebens. »

Et pourtant Erich Schmidt a raison de sourire, quand on se donne l'air de croire que les grands esprits qui ont créé l'Allemagne intellectuelle avaient besoin de l'homme au tablier pour que le bandeau leur tombât des yeux. Quand on a le rare honneur d'avoir une pensée, on ne la doit jamais qu'à son effort personnel. Mais les Maçons ont formé un public respectueux qui a écouté les nobles

grande pompe comme une procession catholique. Des chevaliers tout bardés de fer veillent sur la colline sainte, et notre aventurier conte devant la foule recueillie des histoires sans nombre, sur la puissance, la richesse de l'ordre, les dignités et leur hiérarchie... Quelques jours plus tard, il est démasqué, on l'abandonne. Mais avant de l'abandonner, ils ont tous cru en lui, avec une naïveté qui touche, en disciples qui n'osent arrêter les yeux sur le visage vénéré ! Il y a bien un professeur qui secoue la tête, mais un autre l'en réprimande, prédit le succès définitif qui est certain sous un tel chef... Nous le voyons, nous ne sommes pas parmi des ignorants. Un Obristleutnant rapporte que le Maître a un secret et le communiquera aux frères. Comme les runes mystérieuses, ce secret affranchira de la mort. Un autre, un Hofrat, déclare que le maître est le plus grand de tous les êtres qui vivent sous le soleil : l'ange Gabriel lui-même ne pourrait se vanter d'avoir vu aussi loin...

Il y avait ainsi en Allemagne quelque chose qui fermentait, qui se préparait, qui cherchait une issue. Ce quelque chose, c'était une âme neuve et naïve — et Gottsched avait eu raison. Il n'était plus rien ou déjà presque rien. Ce qu'il avait prévu commençait d'être. Son ardent patriotisme lui avait donné la clairvoyance du prophète, mais comme au prophète les voies de l'Esprit lui étaient restées obscures.

Ce n'est point le théâtre, auquel il avait consacré ses principaux efforts, qui devait donner d'abord à l'âme de son peuple une expression de pleine et entière beauté.

intelligences, où il s'était fait une lumière. Ils ont été des éducateurs, c'est quelque chose, on l'avouera.

Enfin on peut consulter *Das Allgemeine Handbuch der Freimaurerei*, Leipzig, Hesse, 1900-1901. C'est une réédition de l'*Enklopædie der Freimaurerei* de Lenning. J'ai peur qu'il n'y ait bien des ignorances, des à peu près, des légèretés dans les deux gros volumes. C'est ainsi qu'à propos des Schau- und Lustspiele qui ont pour objet la Maçonnerie, les « Francs-Maçons » de Clément de Genève sont présentés comme une pièce hostile aux Frères. C'est le contraire qui est la vérité. Ce qui est dit des acteurs est pour le moins superficiel.

Le théâtre pourtant nous a conservé une trace de cette âme qui est bien touchante, puisque c'est la première : c'est l'image incertaine dont une partie plonge encore dans le sommeil et qui n'a de clarté qu'au sommet. Aussi est-il bon d'être indulgent à ce premier effort, comme à un rêve du matin dont le jour précisera les indécisions.

Les œuvres elles-mêmes ne sont rien, mais autour d'elles et derrière elles il y a déjà de la lumière qui monte.

Et peut-être serait-ce ici le cas de rappeler le mot célèbre que Goethe met sur les lèvres de Friedrich à la fin des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* : « Tu es comme Saül le fils de Kis : il était sorti pour chercher les ânesses de son père, et il trouva un royaume. »

VI

LESSING

Den Deutschen geht das Herz auf,
wenn er von Lessing reden hört.

HETTNER.

Au moment où Lessing va s'élever au milieu de tous ceux qui écrivaient pour la scène et exercer sur celle-ci l'action décisive, on peut dire que l'effort de Gottsched a vraiment abouti. Il y a en Allemagne un théâtre, qui ne demande qu'à devenir un théâtre allemand.

Il est vrai que ce théâtre relève encore à peu près exclusivement de la France ; il s'est formé par l'imitation des modèles français : c'est un même esprit qui s'y exprime, mais il y a des nuances, c'est-à-dire il y a un commencement d'originalité.

La tragédie a joué le rôle que voudra plus tard lui assigner Schiller — elle a purifié la scène.

Elle a suscité des œuvres intéressantes, et longtemps encore elle continuera d'exercer une influence considérable sur les esprits cultivés ; mais son action sur le public semble avoir été beaucoup plus morale que littéraire. Elle a rehaussé aux yeux des plus humbles la dignité de la scène et a donné une première impression de grandeur. C'est elle qui a tué Arlequin en éveillant chez tous le sens du pathétique, l'amour du beau geste, le culte du bon goût. Une grande tragédienne

avait paru et l'on avait compris que l'horizon était haut, qu'il y avait place sur cette scène si longtemps méprisée pour des sommets et de la lumière.

C'est la comédie qui a profité d'abord de cette éclaircie bienfaisante.

Il n'y a là rien que de normal. Les choses se passaient exactement comme elles se devaient passer.

Le public des villes allemandes était un public bourgeois : c'était la comédie qui parlait à ces roturiers de ce qui était le plus près de leur cœur ; ce qu'elle leur présentait, c'était un tableau de leur existence journalière.

Il était donc bien naturel que ce fût elle qui eût les préférences du public.

Il était bien naturel aussi qu'elle changeât de caractère.

Les gens du commun, étant les arbitres du goût et les juges suprêmes, devaient se lasser à la longue de ne voir sur la scène que l'éternelle satire de leurs vices et de leurs travers ; ils voulurent des images plus flatteuses et plus riantes. Le ridicule se retourna contre l'aristocrate que l'on ne croyait pouvoir trop haïr, contre l'esprit étroit dont on avait peur et l'on s'attendrit sur les vertus bourgeoises, sur la famille qui est leur séjour, et qu'elles embellissent d'un charme touchant. On voulut jouir par avance sur la scène de cette douceur qui se faisait peu à peu dans les mœurs sous l'impression de la France et des lumières naissantes.

Dans ce changement encore il n'y a rien que de normal. Il s'accomplissait à la fois en France et en Allemagne, et il est certain que la France ici encore a l'honneur de l'initiative. Son exemple a déterminé les tendances indécises ; mais si indécises qu'on les suppose, elles existaient et il y aurait injustice à ne voir que de la servilité et de la dépendance, où il y a eu du choix et de la réflexion.

Cette comédie qui s'affranchissait des cadres traditionnels semblait devoir conduire d'elle-même à une forme nouvelle

de tragédie. Des larmes de l'attendrissement aux larmes de la terreur et de la pitié il semble que la transition soit naturelle. Il semble aussi que si l'on ne prend plus de parti pris la vie par son côté plaisant, on doit bien finir par en rencontrer tout d'un coup le fond sérieux et triste. Cependant nous ne voyons ni en France ni en Allemagne le drame naître directement de la comédie par une sorte de processus naturel.

Quand on embrasse d'un regard tout un horizon de l'histoire littéraire, on voit les lignes se mouvoir au loin dans un ordre parfait, et l'on se plaît un instant à oublier que pour les mettre en mouvement, pour les déterminer et les maintenir, il faut toujours la cause extérieure, l'excitation adventice, la rencontre favorable, ce que nous avons appelé les hasards heureux.

Le hasard heureux qui devait dégager enfin le drame vint d'Angleterre.

Ce fut pour avoir compris ce quel'on pouvait tirer d'un genre dont l'équivalent n'existait ni en France ni en Allemagne, que Lessing, à vingt-six ans, avec une pièce assez médiocre en soi, accomplit un acte très grand et qui a dans l'histoire du théâtre allemand une importance tout aussi considérable que celle du *Cid* dans notre littérature dramatique.

L'exemple de quelques pièces anglaises jouées par les comédiens allemands lui ouvrit les yeux, et il osa enfin le premier au théâtre donner une issue tragique à une intrigue qui se passait dans la vie civile, entre bourgeois.

C'était là une innovation très hardie.

Le roman depuis longtemps n'hésitait pas à donner aux événements leur aboutissement logique. La loi des genres ne s'étendait pas sur ce que l'on considérait à peine comme un genre littéraire.

Mais au théâtre elle régnait sans partage ni tempérament. Il y avait la tragédie dont les personnages étaient des grands

ou des princes, et dont l'issue était douloureuse ; il y avait la comédie qui se jouait entre gens du commun et dont l'issue était toujours plaisante. Le préjugé était tel que l'auteur de la première tragédie bourgeoise qui fut jouée en France, Landois, donne à sa *Silvie* un dénouement autre que celui du roman, d'où il l'a tirée. *Silvie* meurt dans le roman, délaissée, méconnue ; M. des Francs dans la pseudo-tragédie reconnaît l'innocence de sa femme et c'est elle qui pardonne¹.

Toute l'audace de Landois se borne à des minuties purement extérieures. Comme le dit très bien Palissot, il fut le premier qui crut suppléer à l'intérêt par des décorations et des tableaux². Mais il n'avait pas le moindre pressentiment de ce qui eût fait de sa pièce un vrai drame. L'optimisme était de règle, dès que le sujet était bourgeois : il s'inclina devant la règle, comme l'avaient fait avant lui La Chaussée et Destouches.

Lorsque l'exemple des Anglais eût entraîné enfin un certain nombre d'écrivains à risquer de ces dénouements tragiques, on verra que le public en France et en Allemagne reviendra volontiers à ses vieilles habitudes, et réclamera comme par le passé les dénouements conciliants³. C'est ainsi que

1. La pièce est extraite des *Françaises illustres* de Challes. Le prologue de quinze pages est plein d'idées, dont Diderot en effet a profité. Il a donc, en citant Landois, eu des motifs d'ordre plus relevé que ceux qui lui sont attribués par Palissot.

2. Palissot, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, etc.*, Londres, 1771, p. 138-139.

3. Il n'y avait dans cet optimisme pour le gros des spectateurs que le respect irréfléchi d'une tradition, mais il s'y joignait sans doute pour beaucoup d'excellents esprits une sorte de scrupule moral. Une issue malheureuse ne justifierait-elle point les murmures contre la providence : ne donnerait-elle point raison à ceux qui croyaient l'homme voué à la souffrance ? On voulait être « ein zufriedener Bürger in der Stadt Gottes » (*Biedermann*, St. I). C'était un devoir de piété et de raison que de se refuser à croire au triomphe de la méchanceté : les âmes dévotes, pour parler leur langage, se consolait de l'économie du désordre en songeant à l'économie de l'éternité ; les sages, disciples plus ou moins exacts de Leibniz, pensaient que la vie elle-même, bien comprise, était une « théodicée ».

Beverley, dans la deuxième adaptation de Saurin, celle de 1769 sera sauvé à temps et rendu à l'amour des siens. Le Barnevelt de Mercier n'assassinera pas son oncle, il épousera la fille d'un chef de bureau. « Sentez du moins un remords salulaire, dira-t-il au vicillard qu'il a failli occire, et qu'il traite fort gaillardement d'homme imprudent et cruel. Apprenez que j'ai vu un moment, où ne voyant plus en vous qu'un inflexible ennemi, j'allais vous assassiner. » Les Allemands, malgré tout ce que les littérateurs avaient pu leur conter de la parenté de génie qu'il y avait entre eux et leurs cousins d'Angleterre, préféreront ces adaptations françaises aux originaux anglais qu'ils avaient d'abord applaudis.

C'est qu'il y a des affinités de goût indépendantes des affinités de race : le chêne est peut-être tout entier dans le gland, mais un peuple n'est point enclos dans son origine : il y a du caprice dans son développement.

Les pièces qui mirent Lessing sur la voie sont le *Marchand de Londres* de Lillo et le *Joueur* de Edw. Moore.

La pièce de Lillo avait été donnée par Schönnemann à Hambourg en 1754 avec un grand succès.

La même année Ackermann dont la troupe commençait à avoir de l'importance donnait le *Joueur* à Breslau¹.

Jusqu'alors la scène allemande avait dû bien peu aux Anglais. Quelques comédies avaient été traduites, mais elles ne l'avaient pas été en vue du théâtre². La traduction que de

1. Il ne semble pas que le *Spieler* (the Gamester) ait jamais eu beaucoup de succès à Leipzig (Klotz, *D. B. d. sch. W.*, Bd. III, p. 522). L'auteur de l'article est indigné contre le public qui a ri « Sind das, Deutsche ? Ein Parterre, das im Codrus gerührt scheint, kann im *Spieler* kalt bleiben ? Kann sogar darinnen lachen ? O ihr, die ihr soviel Verwandtschaft zwischen dem Genie der Engländer und Deutschen finden, wie sehr trügen eure Grundsätze ! »

2. Goedeke (Bd. III) indique 168 traductions de comédie pour la période qui va de 1737 à 1758. Il n'y a sur ce nombre que neuf pièces traduites de l'Anglais. Ont-elles été jamais jouées ? Elles ne sont pas du moins dans le répertoire de Schönnemann, ni dans celui de la Neuber. Elles n'ont pas été représentées à Hambourg — ni vraisemblablement à Leipzig. — Sous l'année 1754 de la *Chro-*

Borek avait faite du *Jules César* de Shakespeare avait été lue par les lettrés ; elle en avait instruit quelques-uns et elle avait scandalisé les autres ; la scène était restée indifférente¹.

Richardson avait en Allemagne autant de popularité qu'en France : peu à peu il pénétrait dans les esprits. Mais on ne songea pas d'abord à l'imiter, même dans le roman ; on était trop préoccupé des Français. Gellert admirait Richardson mais il serait bien difficile de retrouver quelque trace de l'écrivain admiré dans la Comtesse suédoise. Écrite entre *Pamela* et *Clarisse Harlowe*, elle dérive encore tout entière du roman français². Lillo et Edw. Moore ont eu au contraire une influence presque immédiate.

Ce sont tous les deux des écrivains de talent modeste, mais nous avons vu que souvent la médiocrité réussit où le génie échoue.

Avec leurs pièces, c'était l'œuvre de plusieurs générations anglaises qui venait à point débrouiller la pensée allemande.

Dès le temps de Shakespeare en effet, il y a en Angleterre à côté du théâtre d'histoire ou d'imagination un théâtre réaliste et bourgeois qui est vivant au possible. Il éclaire l'autre en nous faisant pénétrer dans l'âme même des contemporains. Il écarte le voile de poésie qui transfigure, quand il ne dérobe pas, et nous montre les spectateurs eux-

nologie de Schmid on lit : « Schon jetzt erschien zu Hamburg eine Uebersetzung von Hoadlys argwöhnischen Ehemann, die aber nie vorgestellt worden. » Ce fut sans doute aussi le cas des huit autres.

1. Sur cette traduction de de Borek, il y a une thèse qui n'est pas sans intérêt. W. Paetow, *C. W. von Borek*, Bern, 1892.

2. *Pamela* eut un grand succès ; mais en prépara un plus grand, celui de *Clarisse* et de *Grandison*. Lire les lettres 55 et 69 *Gellerts Schriften*, Th. 8, p. 95 et p. 118-120. La dernière surtout est fort curieuse, c'est un délire d'enthousiasme. Il veut qu'après sa mort — alors seulement il sera assez grand pour rendre hommage à Richardson — on fasse imprimer ce dithyrambe, et surtout qu'on en marque de gros caractères les mots suivants : « Zween meiner vergnügtesten Tagen sind die gewesen, da ich den siebenten Theil der *Clarissa* und den funften des *Grandison* gelesen. » Cf. lettre 54, p. 93.

mêmes, dans leur vie quotidienne, avec leurs passions, leurs préjugés, leurs habitudes, avec les idées essentielles qui constituent leur esprit, les sentiments coutumiers qui constituent leur cœur.

Quelquefois il est purement criminaliste. On voit les assassins combiner le meurtre et l'accomplir avec tant d'art que l'impunité semble leur être assurée, mais un hasard déjoue tous les calculs et le mystère est dévoilé¹.

Si naïf que soit ce drame, il n'est point grossier. Il atteint l'âme du criminel et nous émeut par la peinture de ce qui se passe dans ses ténèbres : la pensée du crime se glisse dans une tête faible, elle s'impose, elle devient une idée fixe qui ne laisse de repos qu'elle ne soit exécutée — et après le coup, ce sont les remords, les angoisses, l'espoir fou que la tempête passera, mais la tempête les emporte.

Quelques-uns de ces drames se tirent de l'ordinaire. Ce sont de vraies tragédies.

C'est un chef-d'œuvre par exemple que *Master Arden of Feversham*. Les personnages sont tout entiers la proie de leur passion ; mais ils conservent dans leur aveuglement un cœur profondément humain, dignes en cela du maître souverain qui jusque dans Richard III vous fait sentir l'homme.

Alice² a assassiné son mari, pour être toute à son amant

1. Sur le drame bourgeois en général, je cite pour acquit de conscience le petit ouvrage d'Eloesser, *das bürgerliche Drama*, 1898.

Sur le drame bourgeois en Angleterre on peut citer une thèse de H. W. Singer, *das bürgerliche Trauerspiel in England*, Leipzig, 1891.

Il y a aussi une thèse de H. Beyer sur *Edw. Moore*, Leipzig, 1889. Pour ce qui est de l'Angleterre, nous aurions mauvaise grâce à affecter une science que nous n'avons pas, nous n'apportons ici que l'impression de nos lectures. Notre excuse, c'est avec le point de vue particulier, d'où nous envisageons les choses, le fait que les Allemands du XVIII^e siècle, même les plus chauds partisans des écrivains anglais, étaient en somme aussi ignorants que nous. C'est moins des Anglais qu'il s'agit ici que de l'imagination que les Allemands s'en pouvaient faire.

2. *Master Arden of Feversham*.

qu'elle méprise, — une fois le crime découvert, sachant qu'elle doit mourir, elle voit clair dans son cœur comme en toute chose, et dit, songeant à l'homme qu'elle a tué : « Je l'aimerai dans le ciel puisque je n'ai pas su l'aimer sur la terre¹. »

C'est là une parole caractéristique, qui est selon le cœur de tout ce drame.

La première victime du crime, c'est le criminel. Le crime, c'est le démon, qui entre avec une mauvaise pensée dans une pauvre créature humaine, lui enlève la volonté, étouffe en elle les tendresses natives ; — quand le démon se retire, l'âme retrouve sa pureté, — on accepte le châtement, et l'on meurt avec foi dans l'éternelle pitié².

now glides the devil from me,
departs at every joint, heaves up my nails, etc...

Des violences inouïes, une brutalité sans nom, un cynisme révoltant, une persistance diabolique dans le mal, que l'on fait pour le plaisir de le faire, font désespérer du malheureux. Mais il y a près de lui un être qui ne désespère jamais, qui s'obstine à croire, qui pardonne toujours, qui ne trouve point de crime si grand que sa pitié et sa tendresse ne puissent s'élever au-dessus, un être qui est toute bonté, comme l'autre est toute perversité, — c'est la femme, l'épouse, telle que l'a conçue la poésie anglaise, fidèle au même idéal à travers des siècles.

C'est une conception extrêmement simple, d'une candeur héroïque. La femme tout tranquillement fait siennes les sept béatitudes et elle vit, elle agit dans cette foi, que ceux-là doivent vaincre dont le cœur est doux avec constance. Sa foi ne la trompe pas, tôt ou tard le cœur de l'homme lui revient et

1. Scène XIV dans la traduction de F. V. Hugo. — *The Shakespeare Apocrypha*, ed. par Tucker Brooke. Oxford, 1908, p. 34.

2 *A Yorkshire Tragedy*, p. 81. W. Shaksperè, *Comedies, Histories and Tragedies...*, faithfully reproduced in facsimile from the edition of 1664. London, 1905.

lui paie en adoration tout ce qu'il lui a donné de souffrances. Sur ce fond, qui est naïf comme un ciel d'enfant, l'imagination des poètes a tracé des figures adorables dont le cœur ne peut se lasser et qui lui sourient quand il se sent las.

« I turn my head and see it in its beautiful serenity beside me ».

Il y a deux figures de femmes notamment qui sont bien touchantes : l'une dans la *tragédie d'Yorkshire*, l'autre dans le *Prodigue de Londres*. On retrouvera un reflet de ces douces images sur la face virginale de la Maria de Lillo et sur le visage aimant de la bonne Mme Beverley.

Les hommes, par lesquels elles souffrèrent et qu'elles persévèrent à aimer, sont de vrais monstres, mais ce qui est véritablement extraordinaire, ce qui prouve bien avec quelle profondeur naïve de sentiment ces choses-là ont été pensées, c'est que ces personnages extrêmes et que l'on pourrait croire en dehors de l'ordre commun sont naturels. On les accepte, comme on accepte la réalité, sans discussion ; on croit à cette femme toute bonne, comme on croit à cet homme tout méchant ; l'un et l'autre nous étonnent et nous semblent vrais, et ils le sont en effet, comme sont toujours vraies les idées qu'un peuple se fait de soi dans la suite de sa poésie. C'est la même humanité dont on admire la vérité dans Shakespeare : on l'a ici dans sa forme élémentaire, dans sa structure fondamentale. C'est elle encore qui nous apparaît dans les drames de Lillo et de Moore ; ce sont les mêmes traits, mais plus effacés, avec moins de violences dans les contrastes, avec moins de précision dans les contours.

Ici également le vice s'insinue dans le cœur de l'homme par surprise. Sa bonté foncière ne peut le défendre contre l'esprit mauvais et le possédé agira contre toutes les lois divines et humaines : c'est un dénaturé ! Mais ici également il ne l'est que pour un temps ; il ne mourra pas dans l'impénitence finale.

La femme y est, elle aussi, telle que nous l'avons vue dans le drame primitif. Maria viendra dans son cachot trouver le condamné; Mme Beverley demandera à Dieu de la faire mourir avec son mari. Elles ont bien toujours, les douces créatures, l'active, l'énergique bonté qui par le sacrifice aimant obtient enfin du coupable même l'effort qui sauve l'âme.

Ces traits profonds, éminemment significatifs, puisqu'ils sont communs aux drames primitifs et à leurs dérivés modernes, ont été laissés de côté par Lessing; en revanche il a conservé un autre trait des plus caractéristiques, par lequel les deux drames modernes diffèrent de leurs devanciers lointains et les écrivains allemands qui l'ont suivi l'ont tous imité sur ce point.

L'idée du mal ne naît plus de soi-même dans le cœur du malheureux; elle lui est suggérée par une voix du dehors. Entre l'enfer et l'homme il y a un intermédiaire. A côté de l'homme faible il y a le damné dont les conseils le perdent. C'est Stukely, qui a fait du bon Beverley un joueur sans âme; c'est la Milwood qui a fait du bon petit Barnwell un assassin, presque un parricide. Ce sont des êtres exceptionnels, séparés de la communion humaine par un jugement anticipé. La Milwood meurt sans pouvoir se repentir, avec l'orgueil de Satan; Stukely n'aura plus dans le cœur rien de ce qui est l'homme.

Lessing rendra de même sa Marwood responsable des lâchetés de son amant. Celui-ci sera faible et malheureux; c'est elle qui sera coupable et perfide. Elle a été vouée au mal par un décret spécial; elle accomplit l'œuvre de l'enfer.

Plus tard dans Emilia Galotti, Marinelli se chargera des crimes de son maître. Il les conseille, il les facilite, il en prend tout l'odieux, on se surprend même à plaindre le prince... Il est faible, il a laissé faire, il désire et subit. On

le plaint¹... Les consciences délicates l'excusent, les autres l'absolvent et nous autres qui avons d'autres lumières que les hommes de ce temps, nous nous contentons de remarquer les conséquences fâcheuses que devait avoir pour le drame naissant cette conception, au moins superficielle, de la moralité de nos actes.

Puisque c'est le mal qui introduit le mouvement dans le drame, l'intérêt va à celui qui pâtit, comme si la source des actions humaines était viciée en son principe par un péché originel; les personnages intéressent par ce qu'ils éprouvent et non par ce qu'ils font. Ce n'est point de l'acte même que jaillit le tragique, c'est de la sympathie à des douleurs imméritées. Nous pleurons sur les cœurs honnêtes, quand ils sont écrasés par des volontés perverses. L'âme du drame, c'est le pathétique; ce n'est plus l'effort de l'homme, c'est sa souffrance qui émeut.

Voilà ce qui se cachait dans la pensée de Diderot, à son insu peut-être, quand il érigeait en loi un abus que les circonstances avaient amené. Il dit à son poète, méconnaissant l'essence même du drame, qui est l'action : « Le mouvement nuit presque toujours à la dignité. Ainsi que votre principal personnage soit rarement le machiniste de votre pièce². »

Lorsque dans la Dramaturgie de Hambourg, Lessing définira la tragédie par la pitié, subordonnant tous les autres sentiments à celui-là, il commettra la même erreur. La pitié dont parle Aristote, comme la terreur est inséparable de sa

1. Cependant il est coupable, aux yeux de Lessing, mais comme le peut être un prince que sa majesté même protège contre les suites de ses actes. Il y a un préjugé en faveur des demi-dieux qui, on nous l'a dit, se tirent des règles ordinaires. Voir *der Herr und sein Diener*, 1759, p. 51, et les vers du comte de Baar cités par Moser.

Les rois n'ont jamais tort, et c'est s'émanciper
Que de croire un moment qu'ils pourraient se tromper.

2. *Œuvres complètes*, édition Assézat, VII, p. 138.

cause précise, qui est l'action $\pi\rho\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$, et de son terme nécessaire qui est la mystérieuse $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\iota\varsigma$.

Ainsi, d'une part, on avait une vue si obtuse des choses du cœur que l'on s'imaginait que le mal s'introduisait dans les âmes honnêtes par les conseils et les intrigues des méchants. Mais pourquoi ces méchants? D'où viennent-ils? La réflexion n'avait pas encore rattrapé l'instinct et ses intuitions divinatrices; on ne savait plus ce que savaient les écrivains de théâtre du xvi^e siècle : que le plus pur a sa tâche, qui est toujours là, prête à la moindre occasion à envahir toute l'âme.

Et d'autre part, l'action était ravalée à l'intrigue. L'intrigant devenait l'agent essentiel du drame et son principe moteur. Comme on était loin de l'art de Racine et de Corneille! On croyait pouvoir les juger, on ne les comprenait plus. L'inintelligence partielle, cet obscurcissement imaginaire qui se fait à de certains jours dans les esprits, leur cachant des lumières qui ne cessent point d'être très pures et très belles, est peut-être la condition de tout progrès. Qui admire s'arrête. Il faut être dans la nuit pour désirer des astres nouveaux.

Lillo et Moore n'avaient donc point su maintenir la tradition dans sa pureté première; mais ils avaient au moins conservé au drame la sincérité du dénouement.

C'était là ce qui rendait leurs œuvres précieuses encore. Lessing saisit aussitôt la leçon qui lui était apportée par le hasard et profitant du grand éclat que le *Marchand* et le *Joueur*, firent dans le monde très modeste encore qui s'agitait en Allemagne autour du théâtre, il écrivit *Miss Sara Sampson*, où d'un acte inconsideré naissait la mort comme dans les tragédies antiques.

Avec le personnage du méchant qu'il eût mieux fait de leur laisser, c'était à peu près tout ce qu'il pouvait emprunter à ces pièces, dont l'une était trop naïve pour plaire long-

temps à un public de lettrés, comme devait être le public dont rêvait Lessing, et l'autre trop liée à ce qu'il y a de plus subtil dans la sensibilité anglaise pour faire sur des étrangers son plein effet, surtout au théâtre, où tout doit être immédiat, où il n'y a point entre l'émotion et sa cause place pour la réflexion.

Une aventure bien vulgaire formait le sujet du *Marchand de Londres*, et la potence que l'on entrevoyait au cinquième acte aurait effarouché les gens de goût, à une époque où le goût était fort ombrageux — dans les milieux surtout où il était une nouveauté¹.

Un jeune homme de dix-sept ans, employé chez un homme de gros négoce, se laisse prendre par une femme artificieuse. Il est enivré de la première fumée des sens et descend la voie fatale, allant de la débauche au vol et du vol au crime : il tue son oncle. Elle le livre, parce que le crime a été infructueux. On les arrête l'un et l'autre et on les conduit ensemble à la potence, elle avec le même cœur dur qu'elle eut toute sa vie, lui dans les larmes du repentir, avec une âme d'enfant auquel on a pardonné.

Pourtant il y a dans ce drame une grande beauté, comme il y a une grande beauté dans les mystères de la Passion, dont nos ancêtres étaient si profondément émus.

Mais ce n'est point une beauté littéraire : elle ne réside point dans l'œuvre, elle est dans le cœur de ceux qui l'écoutaient, et on la devine à des détails dont l'importance échappait à l'auteur. L'œuvre ne la crée point, cette beauté, elle la provoque : elle n'en est point la source.

Les Hambourgeois qui étaient, comme les Anglais, des

1. *Bibl. der schönen Wissenschaften*, 1757, I, p. 161-168. — Nicolai prétend que Bassewitz n'a fait que transcrire en Allemand la traduction française de Clément. Est-ce bien exact ? N'ont-ils pas plutôt traduit l'un et l'autre une adaptation anglaise pour la scène ? La traduction de Bassewitz est d'ailleurs excellente. L'auteur de l'article donne la dernière scène que le Français et l'Allemand avaient supprimée et regrette qu'on en ait privé le public.

marchands et des dévots durent être touchés. On le fut partout dans la proportion où l'on était chrétien. A Magdebourg, le recteur de l'école cathédrale recommandait à ses pieux « Primaner » d'aller entendre l'édifiant spectacle¹.

C'est que jamais peut-être la pensée chrétienne, telle qu'elle vit au cœur du peuple anglais, n'avait été exprimée dans le drame populaire avec cette simplicité et cette énergie.

Non seulement le mal y est conçu, comme nous l'avons expliqué, tout à la chrétienne — une tentation qui nous enlève notre âme, dès qu'on l'écoute, mais la foi dans le pardon y est absolue. Comme en de certaines images de la pitié catholique, au-dessus de la scène terrestre toute familière, et d'un réalisme grossier, parfois brutal, on voit Dieu le père dans les nuages, qui regarde et sourit. Il se fait même un instant comme une miraculeuse descente du ciel dans la basse réalité; c'est lorsque la fille de Thorowgood entre dans la prison et embrasse chastement le coupable, que son cœur dans le secret avait choisi.

Et tandis que les misérables lentement traversaient le long espace qui les séparait de l'instrument du supplice, que la femme hurlait son obstination au mal, sa soif d'une mort désormais éternellement impossible, que l'enfant priait pour elle, priait pour tous, ayant de nouveau sur la face et dans sa démarche la honte d'une fille honnête et pudique, alors le pieux auditoire, sous un frisson mêlé de terreur et de pitié, avait une vision du Jugement dernier. Les yeux tendus cherchaient le trône de Dieu, comme au jour de l'acte suprême où pour les uns les péchés seront éteints, où pour les autres il sortira un glaive de la bouche divine.

Lessing était un philosophe qui parlait volontiers de la « populace chrétienne ». Il ne voyait évidemment rien de tout cela au-dessus de la potence. Il trouvait la pièce très

1. Litzmann, *Schröder*, I, 88.

bien appropriée à son but très pratique, qui était de détourner les jeunes commis de la fréquentation des femmes perdues, mais il fallait autre chose pour le théâtre dont la dignité lui devait être chère, puisqu'il y avait donné déjà de si excellentes leçons de tolérance et d'esprit.

Le *Gamester* était par contre une œuvre trop délicate.

Comme dans le *Marchand*, la faute y est envisagée dans le point de vue chrétien. Le christianisme toutefois y est plus voilé. L'expression n'y est plus aussi franche. C'est d'un art plus savant sans doute, mais la peinture du coupable en pâtit. Il paraît sans excuse, parce qu'on ne le voit plus assez nettement dans le jour mystique qui éclairerait la nature de sa faute. On est écœuré de cette lâcheté qui ne désarme pas et l'on se dit qu'il ne mérite guère l'amour, ni l'amitié qu'on lui prodigue.

Ce n'est qu'une première impression ; malheureusement au théâtre les premières impressions sont souvent définitives.

Ce n'est point d'un regard direct qu'il faudrait considérer le héros. Il faut le voir à travers le cœur de Mme Beverley. C'est ainsi que le voyait sans doute le public anglais ou plutôt qu'il s'habitua peu à peu à le voir, car la pièce ne semble pas avoir eu d'abord un grand succès.

Mme Beverley dès le commencement déclare qu'il n'y a qu'un remède à la funeste passion qui a envahi son mari, la pauvreté, parce que la pauvreté, c'est le travail¹. Elle comprend qu'il faut que cette passion ait son cours et qu'elle arrive à son terme préfix. Quand on lui parle d'un héritage possible, qui réparerait tout le mal, elle répond que cet héritage ne ferait qu'augmenter un jour la confusion de son mari. Il le sacrifierait comme il a sacrifié sa propre fortune ; tout ce qu'il pourra saisir ne sera qu'un aliment à sa passion.

1. I, 1, p. 12. Édit. John Bell, London, 1792 (*Bell's british Theatre*).

Elle ne désespère pas cependant, elle attend. Il y a quelque chose qui est toute sa joie et qui fait toute sa confiance, quelque chose qui n'a point été entamé par l'affreux vice. Elle est aimée, et cet amour, elle le paye d'un retour infini. On calomnierait son mari, on lui dirait qu'il est infidèle, elle ne croira pas l'accusateur. Son Beverley peut la ruiner, il ne peut la trahir¹ : comme elle est fière de ce qu'il n'a jamais passé une nuit tout entière loin d'elle ! Elle sait bien que pour lui une heure d'absence est un vide dans la vie. Elle sait bien qu'il y a des souvenirs que sa pensée ne peut éteindre, celui des roses que l'amour jetait sur leur oreiller, et celui du matin qui les réveillait chaque jour pour des heures de délices². Il y a dans sa tendresse un mélange de chasteté et de passion qui est l'indice des attachements profonds que l'habitude a rendus indissolubles. L'amour se fait maternel et la caresse ingénue : elle n'est plus, comme le regard, qu'une expression de l'âme. Quand on arrache le malheureux à ses bras, pour le jeter dans un cachot, on dirait qu'elle prévoit le poison, tant elle vit dans le cœur de son mari ! tant elle a peur de la tristesse qui va s'emparer de lui dans la solitude. Hélas ! il n'aura point auprès de lui l'épouse aimante qui pourrait endormir sa souffrance³. C'est avec un ravissement de femme, heureuse, à toute occasion qui se présente, de prouver une tendresse vingt fois prouvée, qu'elle se défait de ses diamants. Ils n'avaient point de valeur à ses yeux ; du moment qu'il les désire, ils ont plus de prix que toutes les richesses du monde. Quand on aime comme elle fait, il est tout simple qu'on veuille mourir avec ce qu'on aime : il n'y a donc rien de plus naturel, en même temps rien de plus passionné que le cri qu'elle jette vers Dieu devant la mort inévitable : « Save him or let me die

1. I, I, p. 17.

2. II, I, p. 26.

3. IV, 2, p. 81.

too¹ ! » Mais elle ne peut mourir puisqu'elle a un fils. Il faut continuer de vivre, de souffrir pour l'enfant de l'homme aimé ! Ainsi le dénouement atteint la vraie grandeur tragique : car il y a quelque chose dans le tragique qui va au delà de la mort, c'est le renoncement à la mort dans une pensée d'amour.

Le mal n'aura donc été qu'un accident pour Beverley : il n'a point altéré l'être dans son essence ; coupable, il est aux yeux de sa femme, aux yeux de son ami Leuson, le même homme qu'il était, seulement il est digne de pitié parce qu'il est profondément malheureux. La mort détache de lui une âme pure, toute lavée des larmes du repentir et des larmes de la tendresse.¹

Pour cette humanité meilleure à laquelle appartient Beverley, tout aussi bien que sa femme et son ami, le vice reste infernal, c'est-à-dire extérieur à l'homme même, mais il y a une humanité réprouvée qui n'existe que pour le mal, — il est son essence, — elle le veut froidement ; elle raisonne, elle calcule ; la sensibilité est éteinte dans ces faux semblants de l'homme ou plutôt les bons sentiments y sont tous atrophiés, il n'y a place dans ces cœurs que pour la haine, la jalousie, l'envie². Stukely hait Beverley, parce que Beverley est riche, qu'il a une femme aimante, qu'il est honnête homme, et il met à le perdre un raffinement merveilleux. Il va toujours plus avant dans l'œuvre de destruction, voyant toujours devant lui un nouveau degré à franchir³, c'est un démon qui s'acharne sur sa proie, mais il n'a plus la superbe du démon d'autrefois ; il est lâche sans mesure, comme il est méchant, il est bas, il a peur : il ne se réjouirait que dans le triomphe, — quand il n'y a plus rien à craindre, or ce triomphe final lui est refusé ; sa victime meurt, mais

1. V, 4, p. 90.

2. I, 2, p. 22-23.

3. IV, 2, p. 68-69.

elle lui échappe, l'amour est le plus fort ; comme dans le drame antique, une sérénité plane sur le dénouement douloureux.

C'étaient là des nuances, des délicatesses qui devaient échapper au public allemand, comme elles eussent échappé à tout autre public. Une œuvre de génie perd beaucoup à être détachée de la sensibilité particulière où elle s'est formée ; une œuvre d'ordre inférieur y perd la plupart du temps jusqu'à son sens même.

Sans doute les œuvres de Richardson auraient pu éclairer les esprits. Nous savons qu'elles commençaient à se faire lire par tous, mais on ne sentait encore que les traits les plus forts, ceux où le crayon avait pesé. Il n'y avait que bien peu d'hommes capables de discerner les finesses qui depuis des siècles faisaient partie du fond même de l'être anglais, et qui, précisément parce qu'elles étaient devenues inconscientes à force d'être naturelles, donnaient à la peinture un charme à l'insu du peintre lui-même.

C'est une règle générale : sauf le cas très rare où c'est le génie qui inspire le génie, l'imitation, ne voyant qu'en gros ne produit d'abord que des effets très humbles.

Mais ces effets très humbles ont ou peuvent avoir des contre-coups qui dépassent tout calcul et toute prévision.

Il est possible après tout que le long travail de l'âme française qui devait aboutir aux figures glorieuses de notre scène tragique, doublant la réalité historique d'une réalité idéale, complétant le monde des faits par un monde de rêve, n'ait eu pour les Allemands d'autre résultat que d'apprendre à une douzaine d'auteurs et de comédiens qu'il y avait, au théâtre comme dans la vie sociale, une décence, et qu'il était bon de la respecter dans l'un comme dans l'autre domaine.

Mais cette superstition qui leur fut imposée par les circonstances et qu'ils imposèrent à leur tour à tout un public, à toute une nation eut une portée telle que l'on pourrait dire

du théâtre allemand par rapport au théâtre français, ce que Lessing disait de son propre théâtre, en songeant à Diderot, « sans lui, il eût été autre ».

Et ici, nous touchons encore à un de ces effets très humbles qui furent décisifs.

Nous avons vu que derrière le *Marchand de Londres* et le *Joueur*, il y a une tradition qui remonte au moins au xvi^e siècle — il y a une conception morale du péché qui suppose une interprétation spéciale du christianisme, il y a des nuances particulières de la sensibilité qui sont l'œuvre lente des mœurs héréditaires, un idéal de la femme propre à un peuple et qui vient des profondeurs même de son âme ; mais de toutes ces choses qui n'agissent que confusément et par à peu près sur le public allemand, que subsiste-t-il pour Lessing dans la clarté de sa pensée ? Qu'est-ce qui le frappe surtout dans ces deux pièces, si originales pour un étranger ?

Nous l'avons vu, ce détail : c'est qu'à un drame bourgeois on peut donner une issue tragique.

Bien peu de chose en somme — mais nous savons déjà qu'il y a beaucoup dans peu.

M. de Bielfeld en 1767 prétendit que *Miss Sara Sampson* était tout entière composée d'emprunts faits à des romans anglais. Lessing fut irrité de l'insinuation¹.

En fait, l'originalité de l'œuvre, malgré des imitations partielles ou des réminiscences, demeure entière.

1. Lessing avait bien raison de s'indigner. — Le gros livre de Bielfeld, *Progrès des Allemands dans les sciences, les belles lettres et les arts, particulièrement dans la poésie et l'éloquence*, Berlin, 1752, n'est pas sans mérite : il a été lu, et a tourné l'attention des étrangers vers cette littérature qui naissait. Le baron y était fort aimable pour Gottsched, mais comme il avait fait la part très belle à la Neuber, Gottsched protesta dans *das Neuste aus der anmutigen Gelehrsamkeit*. Bd. II. S. 905. — « Nun kommen wir, auf die Lobrede einer vormals berufenen Komödiantin, der man hier die Ehre thun will, sie für die Verbessererin der deutschen Bühne auszugeben ; da sie doch weder Grund noch Regel des Theaters verstanden, und weiter nichts als eine gute Schauspielerin gewesen. »

Elle fut accueillie du public avec beaucoup d'enthousiasme. Lessing avait vingt-six ans. C'était l'œuvre de sa solitude à Potsdam ; il s'y était réfugié pendant le printemps de 1755 avec la volonté de donner à la scène nationale l'œuvre dont elle avait besoin.

Elle fut jouée pour la première fois le 10 juillet 1755 à Francfort-sur-Oder par la troupe d'Ackermann¹.

Lessing avait fait le voyage de Berlin à Francfort pour se rendre compte par lui-même de l'effet que sa pièce pouvait produire sur le public.

Cette troupe d'Ackermann courait l'Allemagne du Nord et de l'Est depuis une dizaine d'années. Leipzig n'était plus le centre unique vers lequel gravitaient les meilleures troupes. Ackermann avait débuté en 1740 dans la troupe de Schönemann, c'est-à-dire la même année et dans la même bande que celle qui devait devenir sa femme, Mme Schröder, la mère du célèbre acteur, elle-même actrice de talent et sachant diriger une compagnie d'ambulants.

Ackermann tenait le rôle de Mellefont, Mme Ackermann jouait la Marwood, Schröder, qui avait dix-sept ans, faisait Arabella. Le rôle de Sara avait été confié à une jeune actrice dont le talent promettait beaucoup, mais qui mourut de consommation quelque temps après, Mlle Hartmann.

La représentation dura trois heures et demie. Les spectateurs étaient immobiles comme des statues, écrit Ramler à Gleim, et pleuraient.

L'année suivante, elle fut jouée avec un succès égal à Hambourg par la troupe de Schönemann. Ekhof jouait Mellefont, Mme Stork la Sara, Mlle Schulz la Marwood. Ce

1. *Miss Sara Sampson* est bien le premier drame bourgeois qui ait été écrit et joué en allemand, mais le genre était prévu et ses règles déjà déterminées. Le curieux article de Pfeil dans les *Neue Erweiterungen der Erkenntniss und des Vergnügens* (Bd. VI, Leipzig, 1755) semble bien avoir été écrit avant *Sara Sampson*.

sera également en 1756 qu'elle paraîtra devant le public de Leipzig. Mlle Steinbrecher y obtiendra de grands applaudissements dans le rôle de l'héroïne ¹.

Toutes les troupes, petites ou grandes, ont joué *Miss Sara Sampson*. Ce fut longtemps l'ornement de tous les répertoires et, en 1775, elle n'avait point encore cessé de plaire, nous dit Schmid ².

J.-Fr. Schink en parle en 1782 avec la même ardeur émue que l'on a d'ordinaire pour les grandes choses, quand elles viennent de paraître ³. « C'est la première tragédie allemande, nous dit-il, où la vérité du sentiment s'exprime dans un langage vrai; où le cœur parle au cœur; c'est même la première tragédie dans le sens où l'entendait Aristote... »

Lessing, dans sa retraite de Potsdam, avait écrit non le chef-d'œuvre que s'imagine J. Fr. Schink, mais une œuvre vraiment faite pour la scène, et telle qu'il la fallait pour l'heure présente.

Tout était calculé dans cette pièce en vue de la représentation. Ce que l'on serait tenté d'y reprendre a été voulu par le poète par intérêt pour la scène.

Il n'y a pas jusqu'au langage même, dont ses meilleurs amis blâmaient l'emphase, que ne justifîât dans ses prétendus excès l'intention de l'auteur : il voulait fournir au comédien l'occasion de déployer toutes les ressources de son art.

Il s'explique sur ce détail caractéristique dans une lettre de 1757 à Mendelssohn ⁴. S'il en dit plus qu'il ne faut pour

1. J'ai tiré ces renseignements de Litzmann, *Schröder*, I, p. 94, de Hans Devrient, *Schönemann*, p. 183 et de Schmid, *Chronologie*, *passim*.

2. Elle fut jouée à Saint-Germain, chez le duc de Noailles. V. *Allg. D. Bibl.*, I, 308.

3. J. Fr. Schink, *Dramatische Fragmente* Graz, 4 vol. 1781-1782, vol. IV, p. 1095 et ss.

4. Lettre de Lessing à Mendelssohn du 14 sept. 1757. Lachmann-Muncker; XVII, p. 120-122.

l'expression de la pensée, c'est qu'il veut agir sur l'imagination de l'acteur; il voudrait lui dicter en quelque sorte dans les moindres détails tout le progrès de l'émotion qu'il doit rendre. Il veut avec le mot inspirer le geste : la parole doit engendrer l'action.

Son effort réussit : les acteurs, dominés, saisirent le public et la mémorable soirée du 10 juillet 1755 se renouvela dans toutes les villes avec la même force élémentaire. C'est ainsi qu'à Berlin les acteurs de Schuch avaient beau ne pas comprendre leurs rôles, ils étaient émus et émouvaient. C'est Nicolaï qui nous l'apprend. Hensel Sara mourait avec une science et un naturel parfaits¹.

Quant à lui, Nicolaï, il se trouve fort embarrassé avec les principes qu'il avait considérés jusque-là comme étant au-dessus de toute discussion. Il avait pleuré jusqu'au commencement du cinquième acte, ce qui était dans l'ordre, mais à partir de ce moment, il éprouva une telle angoisse, un tel serrement de cœur que les larmes cessèrent et ceci était contre la théorie...

Le sujet de *Miss Sara Sampson* était admirablement approprié au public pour lequel Lessing écrivait.

Toute la vie morale de ces roturiers se concentrait dans la famille. Or le sujet du drame, c'est la famille même. Ce qui est en jeu, ce sont les institutions sur lesquelles elle repose, le mariage et l'autorité paternelle. Les sentiments qui dérivent de ces institutions et les soutiennent, la tendresse dévouée de la femme, la piété aimante de l'enfant formaient le tissu même de l'action et sa substance morale. Le poète allait donc remuer l'émotion au plus profond de ces cœurs simples; ce qu'il cherchait à leur rendre plus cher et plus sensible, c'était ce qu'ils aimaient tous, ce qu'ils comprenaient tous.

1. Lire dans la *Correspondance de Lessing* (Lachmann-Muncker, XIX, S. 44-49) la curieuse lettre de Nicolaï du 3 nov. 1756. — Klotz aussi fut très fortement ému. (*Epistolæ homericæ*, 1764, p. 253.)

Si l'on veut avoir de la pièce l'impression qu'en avaient les contemporains, c'est sous cet angle qu'il la faut envisager.

Marwood est une insulte vivante à la famille, puisqu'elle fait fi de sa loi fondamentale, qui est le mariage.

Mellefont, à un moindre degré, est coupable lui aussi envers la famille, par son libertinage et par l'horreur qu'il éprouve pour le lien conjugal.

Mais Sara elle-même, la bonne, la douce, la vertueuse Sara, dont la place naturelle est au foyer qu'embelliraient sa grâce chaste et son sourire aimant, a oublié dans un instant de trouble la sainteté du devoir familial. Seulement sa faute, toute grave qu'elle est, ne diminue en rien la sympathie. C'est elle dont l'âme intéresse le poète, et c'est de ses souffrances qu'il tire tout le pathétique de son drame.

Tandis que Marwood est trop impudente pour éprouver des remords, et Mellefont, trop léger pour souffrir de ses actes, avant qu'ils n'aient produit leurs conséquences fatales, Sara mesure, dès qu'elle l'a commise, toute l'étendue de sa faute, et avec une résignation douloureuse elle en boit lentement toute l'amertume jusqu'à la dernière goutte.

Pourtant ce personnage, intéressant entre tous, est peut-être celui qui aujourd'hui est le moins clair pour le lecteur ; on a besoin de réfléchir pour le voir tout entier, dans l'exactitude et la grâce de sa réalité.

Comment se peut-il en effet que cette fille qui se meurt du remords de sa faute ait pu la commettre ? Elle dont l'âme est toute tendresse pour un père, comment se peut-il qu'elle l'ait quitté, lui qui pourtant est si bon, si indulgent, si prompt à tous les pardons ? Le mariage est pour elle autre chose qu'une formalité exigée par les habitudes sociales : c'est un sacrement institué par la divinité et son absence empoisonne toutes les joies de l'amour. Comment se peut-il qu'elle ait oublié son Dieu ?

Les spectateurs ne se posaient point ces questions. Ils excusaient l'égarement qui avait jeté Sara hors de la famille, parce qu'ils savaient par la littérature ce que peut l'amour sur des cœurs novices; ils frémissaient pour elle et avec elle du sort qui l'attendait; car, en dehors de la famille, ils ne voyaient point de bonheur possible pour l'honnête femme. L'attitude hésitante du ravisseur, la lâcheté de ses maximes les épouvantait; il n'y avait qu'une circonstance qui tempérait leur angoisse, c'était la présence du père.

Ce qui les émouvait en somme, c'était moins l'amante que la fille.

La littérature allemande, fidèle image en ceci de l'âme populaire, ne connaîtra qu'un lien qui soit aussi fort que celui du mariage : c'est le lien qui unit le père et l'enfant.

Le père est le chef respecté de la famille, son autorité a presque un caractère religieux.

Karl Moor se jette dans le crime, dès qu'il se croit repoussé par un père. Quand, après une carrière de meurtre et de brigandage, il apprend qu'on l'avait trompé, que son père n'avait cessé de le chérir, toute sa vie lui apparaît comme une dérision lugubre, et il n'a plus qu'une pensée, mourir.

Schiller aimera ces conflits douloureux entre le père et l'enfant. Jeanne d'Arc est muette devant la malédiction paternelle.

La littérature contemporaine a repris le sujet qui était cher aux générations antérieures. Sudermann et Hauptmann lui ont consacré quelques-unes de leurs plus belles études.

Chaque peuple a ainsi des thèmes auxquels on voit ses poètes revenir sans cesse. Ce sont comme des lieux communs qui lui sont propres et qui pourraient servir à caractériser son génie.

Mais si les thèmes ont de la fixité et reviennent avec obstination, ils n'en sont pas moins sujets dans leur retour à des variations continues. La matière demeure, pourrait-on

dire, et la forme se perd. Les motifs, de génération à génération, changent de valeur. Aussi est-il parfois bien difficile de dégager d'une œuvre ce qui fit sa force. Ce qui la rendit puissante sur les contemporains n'agit plus sur nous avec la même intensité ni tout à fait dans le même esprit. Notre interprétation n'est souvent qu'un contre-sens.

Quand on lit aujourd'hui *Miss Sara Sampson*, c'est Marwood que l'on admire. On se plaît à retrouver dans un cadre bourgeois une sœur de la Médée antique. Sa passion est vraie ; la sincérité d'une âme ardente éclate jusque dans l'emphase des mots et des attitudes. Elle domine à nos yeux tout ce qui l'entoure, la dolente Sara et le triste Mellefont, à tel point que l'on se demande comment une femme d'aussi fier tempérament peut s'abaisser à aimer un Mellefont ou en être réduite à craindre une Miss Sara Sampson. Son amant fait par trop devant elle l'impression d'une petite nature ingrate, déplaisante ; sa rivale nous semble abuser par trop du droit que la vertu a d'être modeste, si bien que, en définitive, la seule critique que l'on fasse à Marwood, c'est que sa fureur est en disproportion avec les objets qui la lui inspirent.

Au fond, nous refaisons le drame à notre goût. L'héroïne, ce n'est point, ce ne peut être Marwood.

Il semble que c'est Mme Nonseul qui, par la façon dont elle interpréta le rôle, déplaça avec le centre de l'intérêt le centre de l'action.

J. Fr. Schink admire beaucoup Mme Nonseul. De la femme criminelle elle fit une vraie femme, dont la souffrance intéressait¹.

Avant elle, Marwood n'avait été pour les actrices et pour les critiques qu'un diable incarné ; quand elle parais-

1. J. Fr. Schink, *Dramaturgische Fragmente*, vol. IV, p. 1096-2009, analyse dans le détail et avec beaucoup de sentiment l'interprétation de Mme Nonseul.

sait. avant même qu'elle eût parlé, le public la nommait la « Mörderin », tout comme Mellefont.

Le public avait raison ou plutôt Lessing lui eût donné raison. Tous deux avaient sur ce point le même horizon moral : Marwood était méprisable et ne pouvait être qu'odieuse. Le concubinage dans lequel elle a vécu constitue aux yeux du public bourgeois et aux yeux de son poète un crime tel que l'on ne peut sans péché éprouver de sympathie pour la créature qui s'en est rendue coupable. Marwood de ce fait n'est plus pour la douce et bonne Sara elle-même qu'une « verhärtete Buhlerin ».

Nous touchons à une des causes profondes qui devaient retarder l'épanouissement du drame.

La sagesse est l'ennemi du tragique. Le héros de la tragédie a mal jugé les choses, il les a jugées au point de vue de la passion qui est maîtresse d'erreur et quand il a conformé son acte à son jugement, il reconnaît son tort et succombe. Il cesse d'être aveugle, mais son aveuglement l'a perdu : un peu de bon sens à temps eût prévenu la fatalité tragique.

Et l'ennemi du drame, c'est la morale. Quand les valeurs des actes sont fixées à priori par des lois précises, indépendantes de l'application particulière, le drame ne peut plus être qu'une illustration de ces lois : il n'a plus dès lors que des limites très étroites, il se borne aux cas exceptionnels où la morale et l'intérêt dramatique se concilient. Il faut du flottement dans les opinions, de l'hésitation dans les consciences pour que le théâtre puisse s'étendre complaisamment à l'infinie variété des choses humaines : on ne peut plus s'intéresser à ce que l'on condamne d'une façon absolue ; l'indulgence aux passions est le postulat indispensable du drame ; il est de son essence même de protester au nom de l'humanité contre la rigidité de la loi. Il voit la femme dans la courtisane et l'homme dans le criminel. L'adultère a des excuses et les amants sont absous. En un mot le drame

ne peut s'épanouir en toute liberté que si le poète juge, non avec l'intransigeance du moraliste, mais en psychologue qui se passionne pour tous les cas intéressants ; il faut qu'il regarde la vie sans songer au Décalogue.

Cette préoccupation de ne point être en désaccord avec la morale est sensible partout chez Lessing.

C'est contre ses intentions que Marwood prend le spectateur. Lessing est brutal dans sa sévérité à l'égard d'une femme qui nous semble mériter beaucoup d'indulgence. Elle avait une réputation intacte, quand elle devint la maîtresse de Mellefont. Oui, répondrait Lessing, mais elle a vécu dix ans avec lui, cela suffit. Elle a de lui une enfant qui est charmante et qui est très bien élevée... C'est un nouveau crime ! où nous voyons un rachat, les hommes de ce temps voyaient une aggravation de la faute.

Mellefont est traité avec la même dureté et cette dureté est ici d'autant plus curieuse qu'elle n'est pas voulue.

Le poète en effet a besoin que Mellefont soit coupable et qu'il soit en même temps sympathique. Il faut qu'il soit coupable : le sort de Sara doit rester dans l'indécision et il ne peut être indécis que par l'incertitude de Mellefont qui ne se résigne point au mariage.

Et il faut d'autre part que le personnage soit sympathique : c'est l'amant de Sara, et même un amant que l'attrait de la vertu féminine, nouvelle pour lui, a engagé dans les liens où il se débat. Mais comme le poète malgré lui voit tout avec les yeux du moraliste dans une lumière crue, il ne sait point concilier dans sa peinture les deux exigences qui restent contradictoires. Il eût fallu rendre le personnage énigmatique, même à ses propres yeux ; il aurait fallu nous introduire dans ce cœur qui s'ignore, nous le montrer perdu par des habitudes de libertinage et en même temps désireux d'honnêteté, attendri par la grâce féminine et livré par cet attendrissement même à des faiblesses dont les circonstances

qu'il ne sait pas apprécier font des crimes ; il aurait fallu suspendre notre jugement sur sa conduite pour nous attacher au spectacle de son humanité. Le moindre dramaturge de nos jours, qui a un peu de métier, s'y fût pris avec plus d'adresse que Lessing. C'est que nous avons en général une expérience de l'être humain et une souplesse dans l'estime des choses morales que Lessing ne connaissait point et qui l'aurait peut-être scandalisé.

Il faut donc chercher l'intérêt de la pièce là où il est, là où le poète n'était pas gêné par les restrictions d'une morale trop peu indulgente, là où il était soutenu par le sentiment d'un public prêt à approuver, prêt à s'attendrir, c'est-à-dire dans la touchante infortune de Miss Sara Sampson.

La pauvre fille était excusée dès la première scène et par le père lui-même. Il ouvre son cœur tout plein d'elle devant son fidèle et bon domestique, un de ces vieux serviteurs dont le drame ne se lassera pas de nous conter le dévouement et qui servira dans notre pièce d'intermédiaire entre le père et l'enfant : le père a déjà pardonné dans son cœur ; il innocent, il vient chercher l'enfant qui n'a point démerité, qui n'a eu d'autre tort que de manquer de confiance en sa bonté.

Bon ou mauvais, le père avait autour de lui un peu de cet isolement qu'entraîne tout pouvoir absolu ; les enfants ne l'abordaient point avec cette familiarité qui est pour nous inséparable de la tendresse filiale.

Non seulement on ne discute pas l'ordre d'un père, mais on n'a pas même le courage de lui proposer respectueusement ce que l'on désire. L'enfant n'a pas osé parler. Melle-font avait assez mauvaise réputation. Sa liaison avec Marwood ne le recommandait pas. D'autre part, la fuite accomplie, il était si facile de trouver un ministre complaisant ! Elle était naïve, timide, elle aimait, elle a donc écouté la voix qui lui était douce.

Et maintenant, elle est dévorée par le remords, plus en-

core par le chagrin. Elle éprouve dans sa piété une angoisse indicible à ne pas être unie à celui qu'elle aime par les liens bénis du mariage, mais elle a surtout le regret de son père. C'est après avoir été coupable envers lui qu'elle a senti toute la profondeur de l'amour qui l'attachait au cœur paternel. Le père et l'enfant vont se retrouver, et elle mourra sous le doux regard qui ne lui est pas moins cher que celui de l'homme tant aimé.

Si l'on veut bien suivre la pièce en la prenant dans ce sens, on verra qu'elle est fort touchante et l'on ne trouvera plus Nicolaï trop ridicule d'avoir épuisé toute sa provision de larmes avant le cinquième acte.

Nous croyons à tort voir des longueurs dans des scènes où il y avait pour le public une infinie délicatesse dont il ne se pouvait lasser. Elle n'ose lire la lettre que lui fait remettre son père — elle sait qu'il pardonne — mais c'est justement cette bonté absolue, cette tendresse que nul autre sentiment ne peut amoindrir, qui lui enlève tout courage : il faut que le vieux domestique qui est pour elle un père, envers lequel il est permis d'être familier, joue une comédie pour décider l'enfant à cet effort : car la jeune femme a gardé un vrai cœur d'enfant, les révélations de la chair n'ont en rien modifié la foncière ingénuité de son être, elle aime son ravisseur d'une passion où il entre plus de soumission que de sensualité. Le besoin d'aimer n'est chez elle qu'une forme du besoin d'obéir, de servir, de respecter : elle est sans défense, parce qu'elle est sans orgueil. Pour qu'elle fût parfaitement heureuse, il faudrait autour d'elle, se laissant également chérir par elle, les deux hommes qu'un malentendu a séparés et que son cœur ne peut aimer entièrement à part l'un de l'autre. Il faudrait dans la même maison, sous le même regard, le père qu'elle consolait de la femme absente, le mari auquel elle a voué en toute naïveté la tendresse apprise au foyer paternel.

Au cinquième acte, lorsque, clouée par le poison sur le fauteuil où elle va mourir, elle voit entrer enfin le père qu'elle a pu abandonner dans une heure d'égarement, qu'elle cherche à se lever pour aller embrasser ses genoux, et que des larmes plein la voix, suppliante, résignée, elle retombe sans pouvoir faire autre chose, que tourner vers lui des yeux qui ont peur et qui aiment, — Klotz le faiseur, l'intrigant, en oubliait cabales et coteries et il sentait un frisson glacial lui courir dans les os.

Ne disons donc plus : la pièce est mal faite. Mellefont. Sara et son vertueux père sont extrêmement ennuyeux, en revanche Marwood est une figure très vivante.

Mais disons : nous ne comprenons plus ni la pièce ni les personnages sans l'aide de la critique.

Les œuvres du génie apportent avec elles la lumière qui les éclaire, les autres, toutes fortes qu'elles aient pu être en leur temps, ont besoin de la critique qui ranime et fait converger vers elles les clartés disparues.

Avons-nous épuisé toutes ces clartés ?

Avons-nous retrouvé un peu de la fraîcheur lumineuse que la pièce dut avoir un jour dans l'esprit de celui qui l'écrivait ? L'analyse est-elle parvenue au point essentiel ? à l'aspect qu'il faut trouver et qui déterminerait avec l'intelligence totale l'impression définitive, qui n'est en somme que l'impression rêvée par l'auteur.

Certes non, il y avait dans l'esprit de ce jeune homme de vingt-six ans plus que l'idée d'un drame touchant, plus que le désir d'émouvoir les larmes d'un public encore inexpérimenté ; il voulait faire une œuvre et mettre dans cette œuvre le meilleur de ce qui était en lui.

Il avait beaucoup lu, beaucoup étudié. Sa culture, comme celle de tous les hommes de ce temps, était presque toute française. Avec un peu plus d'usage de la langue, il eût tenu dignement sa place au grand soleil de Paris, entre les plus

glorieux. Mais il était réservé à de plus hautes destinées ; il était du petit nombre de ceux qui aux heures indécises rendent l'âme à un peuple, en lui donnant la fierté de son intelligence, qu'il avait perdue. Il n'y a pas qu'avec du sang qu'on fait la patrie.

Il n'avait certes pas une grande expérience du monde. Il était pauvre, ce n'était qu'un magister, et qu'un homme de lettres. Ses amis sont des gens très simples, même de ceux que l'on dédaigne : un petit juif notamment, mal fait et besogneux. Les cercles heureux où vivent les Tellheim et les Minna de Barnhelm ne lui sont pas encore bien familiers. Mais il connaît la vie, ayant bataillé : il a réfléchi sur l'homme, ayant eu à lutter contre lui-même. Et il a un don que tout le monde, je pense, lui reconnaîtra : il voit clair. Il saisit et il pressent. Il n'a point de préjugés, ils feraient obstacle à toute cette lumière qui le presse et dont il est avide. La réalité qui l'entoure, l'heure, le milieu, tout ce qui agit et veut agir sur l'esprit sollicite cette intelligence éminemment curieuse : son génie est fait de perspicacité : même dans ce qu'il ne fait qu'entrevoir il aperçoit d'abord ce qui en constitue l'intérêt et la vivante particularité.

C'est un homme de grande race. Il a de la race comme écrivain : il eût pu regarder n'importe qui au visage, car il sait exprimer une pensée comme pas un en Allemagne, tout aussi bien que M. de Voltaire en France, — avec une netteté très franche et qui met tout en pleine lumière, — et même il a sur M. de Voltaire un avantage, c'est de se rattacher à une tradition de tenue morale et de pensée grave qui donne du poids à son affirmation et de l'étendue à ses horizons. Il rejoint, par delà Gottsched et Menke, Thomasius et Leibniz. Et par le caractère aussi, il est de ceux qui sont nobles. Franc du collier, capable de violences, mais incapable d'une déloyauté, il va droit au but, empoignant l'essentiel et sachant entortiller l'adversaire, qui n'y voit goutte et n'en peut

mais, dans un réseau subtil d'arguments qui se pressent sans se lasser, indigné contre les mensonges qui s'obstinent et joyeux de trouver la vérité en démasquant l'erreur, ou de sauver au passage un honnête homme méconnu, se donnant avec tout son tempérament à la chasse qu'il mène, passionné à l'excès, et toutefois n'ayant de la passion que ce qui se concilie avec une intelligence claire et un cœur droit, un des plus nobles fils de l'Allemagne, et dans lequel par suite on doit retrouver en tout ce qu'il fait un peu de ce qui est la qualité essentielle de son peuple, le sérieux de l'esprit.

A première vue pourtant, on pourrait croire que l'on n'a devant soi qu'une œuvre de pure imagination, une fantaisie littéraire.

D'abord on ne voit pas que l'auteur ait le moindre souci de la réalité matérielle. On croit avoir affaire à un littérateur qui a risqué un dénouement contre les règles, et qui cherche à se faire pardonner en observant avec d'autant plus de scrupules la forme classique et ses unités rigoureuses.

La scène reproduit un local factice de comédie, l'hôtel avec ses pièces aménagées pour que l'on ne se rencontre pas, tout en étant tout près l'un de l'autre. L'exemple sera contagieux : les poètes dramatiques ne sauront bientôt plus réunir leurs personnages qu'en les faisant descendre à l'auberge, les romanciers auront en outre la ressource de la diligence.

Les Anglais sont à la mode. Aussi tous les personnages sont-ils affublés de noms britanniques. Il est bien difficile de ne pas suivre la mode, surtout quand on désire le succès. Peut-être d'ailleurs Lessing voit-il dans les Anglais des alliés, et à ce titre ils doivent lui être les bienvenus, puisqu'ils peuvent aider à mettre dehors le Français importun.

Mais il faut écarter toutes ces circonstances qui sont extérieures à l'œuvre. Ce sont ou des concessions que l'auteur

a faites au goût du jour ou des adresses d'homme qui s'est conformé à des usages et plié à des nécessités.

En réalité, il a vu très nettement son temps et l'homme de son temps. Il a la supériorité du regard qui discerne avant d'atteindre, le coup d'œil qui se pose de soi-même à l'endroit décisif.

Il n'a pas la pratique des mœurs de l'aristocratie ! Qu'importe, puisqu'il sait faire de ses personnages de vrais Allemands, — et des Allemands d'une époque précise. Son âme sait bien ce dont souffrent toutes les âmes. Il y a dans une nation, à un moment donné, des affections dont les atteintes n'épargnent personne et l'unité morale d'un peuple est faite de ces maladies tout autant que des rêves et des espoirs communs. Tous les personnages de Lessing ont cette hésitation dans l'action qui est particulière à l'Allemagne contemporaine. La décision prise, on est indécis plus que jamais, on ne sait pas comment la mettre à exécution. Ainsi Lessing se rencontrait avec J. E. Schlegel qui avait su faire du contemplatif une de ces figures qui éclairent un peuple et fixent son imagination. Le drame éclate, non parce que les intéressés agissent, mais bien parce qu'ils agissent trop lentement. C'était la précipitation qui d'ordinaire amenait la catastrophe : dans *Miss Sara Sampson*, c'est le retard qui produit le choc ; il devient la source du tragique ; l'hésitation allemande a les mêmes effets désastreux que l'ὑβρις antique.

C'est une marque de génie que de voir ainsi avec cette précision ce qui donne à un caractère de peuple son pli et sa façon dominante, le joint dont dépend tout le mouvement du corps.

C'est du génie aussi que de saisir une société à un tournant de son évolution et que de fixer une crise.

La famille où le drame s'accomplit n'est point imaginaire ni abstraite : elle correspond à une réalité morale, la seule qui préoccupe Lessing. Bien que transportée de l'autre côté

de la mer, c'est la famille allemande telle qu'elle était à la date où Lessing composait.

L'eudémonisme philosophique des Français avait peu à peu envahi tous les esprits. Les institutions n'avaient point changé ; une âme nouvelle s'y était infiltrée. Le rigorisme traditionnel subsiste en principe, mais la sentimentalité grandit et va en avoir raison. Cette sentimentalité n'était plus tout à fait la sensibilité qu'avait célébrée Marivaux. Celle-ci, toute spirituelle et toute mondaine, n'était qu'une condition du bon goût et de l'esprit de société ; c'était une politesse intérieure qui donnait aux bonnes manières leur véritable prix et leur fleur suprême. Cette douceur de l'âme, née en France dans les salons et sous leur influence, s'est à la fois démocratisée et approfondie avec Gellert qui la pénètre tout entière de charité chrétienne, et elle est devenue du coup plus exigeante. Elle ne s'accommode plus aux choses, elle veut les accommoder à soi ; elle n'est plus une dernière perfection, hautement désirable, elle est un devoir et c'est une règle qu'elle prétend imposer ; elle n'est plus un simple idéal d'honnête homme, elle est dans tout homme la marque même de son humanité.

Le roman anglais allait achever cette œuvre ¹. Richardson que Gellert égalait à Homère commençait à peupler les imaginations de figures charmantes qui vivaient à côté des gens, parmi eux, comme les Dieux de l'Olympe au temps des héros pour les conduire, les conseiller, les inspirer.

Lessing a su très bien marquer ce moment où se rencontrent et se pénètrent des tendances opposées ; il a rendu sen-

1. L'Angleterre au xviii^e siècle a donné à l'Europe Richardson et lui a révélé Shakspeare. Shakspeare préoccupa les lettrés, Richardson instruisit tout le monde. C'était l'âme anglaise qui se déroulait dans l'œuvre du vieux poète, comme dans celle du romancier contemporain ; c'était chez l'un et chez l'autre la même humanité, le même lait de tendresse humaine, mais avec Richardson le flot s'était étendu pour rester clair et les bords étaient devenus accessibles à tous.

sible, dans l'instant qui passait, le point de jonction d'hier à demain. Les vieilles mœurs sont respectées ou plutôt les principes sur lesquels elles s'appuient sont toujours honorés, mais les conséquences ne sont admises que dans la mesure où elles ne blessent point le sens qui s'est affranchi et qui juge ou contrôle. La sévérité paternelle a eu de tristes effets ; un peu d'indulgence les eût prévenus. Il ne faut plus qu'il y ait entre le cœur des enfants et celui des pères ces tristes barrières qui ne sont point établies par la nature. Le bon domestique Waitwell qui aimait l'enfant de son maître, sans le préjugé d'autorité dont on enveloppait le titre de père, avait raison dans la naïve effusion de sa tendresse : le simple naturel est un meilleur guide que la superstition sociale et le pardon que le père demande à sa fille expirante n'est point une exagération de sensibilité malade, il est un aveu de la faute commise. Le père, pour n'avoir écouté que son droit, est coupable à l'égard de sa fille, qui avait bien ses droits, ayant un cœur. Cependant le devoir d'obéissance ne sera point diminué, le père a pu être coupable, l'enfant restera toujours respectueux : il n'y a pas de droit qui tienne contre l'autorité d'un père, ni de tort qui l'amointrisse. C'est parce qu'elle sent après coup l'obligation qui la liait à son père que Miss Sara nous attendrit : c'est à ses remords qu'on reconnaît sa bonté, et si on ne la voit point aux genoux de son père, c'est que son corps trop frêle a cessé d'obéir à sa volonté, mais sa volonté l'y jette, et nous approuvons cette volonté, tout en étant heureux de son impuissance. Tous, ils ont besoin de pitié, le père, l'enfant, Mellefont, tous ils ont besoin de pardon...

La pensée idéaliste qui avait présidé aux premiers efforts de la scène réformée se continuait donc dans le drame.

On a souvent contesté à Lessing le droit qu'il pouvait avoir à revendiquer le titre de poète.

On est un poète, avons-nous dit, dès qu'on a un sens de l'homme moral.

Mais Lessing est poète d'une autre façon encore, et un très grand poète.

Il me semble en effet qu'il y a autour de quelques-unes au moins de ses œuvres une atmosphère, que ne donne pas la simple réalité. C'est quelque chose de léger, de bon à respirer, qui vient de son cœur, et qui se répand au dehors ; c'est un don que son âme fait aux choses.

Ne sont pas seuls des poètes, ceux-là qui créent un monde de vivantes figures, ni ceux-là qui ont le génie de la métaphore et vont saisir aux deux extrémités de l'univers des analogies imprévues.

Il y a des poètes de la saine raison, de la pureté intellectuelle. Avec de la sincérité, avec de la clarté, avec un sourire, on peut faire quelque chose d'immatériel, de très simple, de très net, et qui est aussi de la beauté, puisque la vision dans cette transparence devient plus douce.

C'est ce genre de beauté qui est propre au poète Lessing. Elle ressemble à une lumière qui serait très pure.

C'est elle qui par-dessus les petitesesses et les ignorances s'élève avec la pensée du marchand juif, éclairant d'un rayon qui vient de très haut l'obscur histoire de famille qui forme le sujet de Nathan le Sage, et il me semble qu'il faut avoir des sens bien grossiers pour ne point être touché de cette lucidité souriante : c'est comme une apparition de sérénité.

Eh bien, il y a sur le drame dont nous occupons, si imparfait qu'il soit, un peu de cette beauté immatérielle.

Il y a la foi en la bonté, en l'invincibilité de la tendresse. La faute commise a rapproché les cœurs ; elle les a éclairés, ils ont appris ce qu'ils ignoraient avant l'erreur qui les sépara. La grandeur du pardon devient sensible à tous ; il est une nécessité, car nous sommes tous faibles, et il est une bénédiction, car il est une affirmation de la toute-puissance de l'amour.

Seule pourtant Sara va jusqu'au bout du pardon et à cette extrémité, tout naïvement, elle rencontre le sublime.

Les spectateurs admiraient beaucoup la façon dont elle mourait sur la scène. Lessing cite le mouvement que faisait Mme Hensel (elle avait dix-sept ans) quand venait la secousse suprême. C'est le mouvement que nous ferons tous, celui du moribond qui saisit dans un dernier spasme le voile qui le couvre. On n'était pas encore blasé sur les « trucs » des comédiens.

On aurait bien pu admirer également dans le beau corps mortel l'adieu à la terre d'une âme dont on dirait volontiers que sa demeure est déjà au ciel et sa société avec les anges. On est sur le seuil du Paradis. Sara est incapable de haïr. Même cette Marwood par qui elle meurt, elle ne veut pas qu'on la punisse ; son pardon voudrait effacer jusqu'au crime, et elle s'éteint dans l'amour parfait, adorant les volontés que nul homme n'a le droit de juger.

C'était une bien humble maison que celle du bourgeois allemand vers 1755, mais un sourire y était entré avec la comédie et ce qui maintenant y entraît avec le drame, c'était mieux qu'un sourire, ou plutôt puisqu'il n'y a rien pour nous qui soit supérieur au sourire, c'en était un, mais qui venait de plus loin et qui allait plus avant. Tout le cœur était dans l'enchantement, tandis qu'il y avait des larmes dans les yeux.

Le succès de Miss Sara Sampson fut très grand — pourtant si l'on ne considérait que les pièces dont il détermina d'abord l'éclosion, on pourrait dire qu'il fut stérile.

Ce sont des œuvres beaucoup trop inférieures pour qu'il en rejaillisse quelque gloire sur le drame qui leur indiqua la voie.

Parmi ces imitations, — de près ou de loin ce sont presque toujours des imitations, — trois surtout sont connues. Ce

sont le *Rhynsolt et Sapphira* de l'acteur Martini; — la pièce jouée la même année que Miss Sara Sampson fut très favorablement accueillie; on la donna sur plusieurs scènes; — la *Lucie Woodvil* de Pfeil, que Ackermann joua à Danzig en 1756. La plus célèbre enfin, ce fut la troisième, le *Freygeist* de J. W. von Brawe, l'auteur de la tragédie de *Brutus*.

Mais il y en eut d'autres.

Lieberkühn qui avait imité Marivaux dans son *Ile des Bossus* écrivit en 1758 un drame dans le genre nouveau : Les *Lisbonnois* dont le *Journal Encyclopédique* nous donne un compte rendu sans indulgence; la pièce eut quelque succès, elle était pourtant bien misérable. Wieland qui était toujours en retard, bien qu'il fût toujours à l'affût de quelque nouveauté, fera en 1760 avec le Sir Charles Grandison un drame qui ne vaudra guère mieux que les *Lisbonnois*, *Clémentine de Porretta*¹.

On essaya de conquérir le vers pour le genre nouveau. Breithaupt a écrit un drame bourgeois, le *Rénégat*, avec des motifs pris çà et là dans la tragédie française et de mauvais alexandrins, qui n'ont été pris nulle part, attendu qu'ils traînaient partout.

Il y a — je ne dirai pas un peu plus de talent, mais un peu moins de sottise peut-être dans la *Glycine* d'un anonyme, une pièce en un acte et en vers, qui toutefois est bien loin encore d'être sensée, puisque en moins d'un acte une femme est courtisée, calomniée et assassinée. Elle meurt en pardonnant².

Il semble que l'essentiel dans ces drames, ce soit le pardon. Le bon M. Sampson avait écrit à sa fille dans un transport d'émotion qu'il la remerciait de lui avoir donné par sa fuite l'occasion de connaître toute l'étendue du sentiment

1. Voir dans les *Litteraturbr.* tout un article de Mendelssohn sur cette *Clémentine* Th. 7, p. 113-150.

2. *Glycine, ein tragisches Nachspiel, Neue Erweiterungen der Erkenntniss und des Vergnügens*, Leipzig, Bd. VII, 1756. Le même volume contient la *Lucie Woodvil*.

paternel. Glycine, en mourant, dit à son mari, qui est son meurtrier, qu'elle est heureuse de mourir. Sa mort n'est-elle pas la preuve de toute la tendresse que l'époux a pour l'épouse, puisqu'il l'a tuée quand il l'a crue coupable?

Cette tradition ne se perdra pas. Dans une pièce de Brandes, un des personnages qui s'était obstiné longtemps à de trop justes rancunes, le comte de Werlingen, découvre à la fin que l'oubli des injures est une chose bien douce, que c'est une volupté exquise que de pardonner; il regrettera que ceux qui l'ont offensé n'aient pas de plus grandes fautes à se reprocher. Que n'est-ce vrai tout ce qu'on a conté! il en tirerait maintenant un joie infinie, puisqu'il pardonnerait tout¹.

Le xviii^e siècle avait le culte de la bonté, — mais tout culte a ses zélateurs et la bonté trop facile est toujours un peu suspecte à qui sait le fond des cœurs.

Rhynsolt et Sapphira n'est à vrai dire qu'en partie un drame bourgeois, puisque le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, est un des personnages principaux.

Rhynsolt, ministre du duc, aime, et d'un amour criminel, une très honnête dame, Sapphira, la femme d'un commerçant riche et très estimé, Paul Danfeld.

Ce Rhynsolt est naturellement un franc scélérat². Il commet les crimes les plus noirs sans le moindre scrupule. Il fait arrêter Danfeld qu'il accuse de trahison, et comme la femme du marchand refuse de se livrer à son caprice il le fait tuer. Mais le traître est trahi et le Téméraire qui s'était laissé

1. *Theater der Deutschen*, Bd. IX, p. 470, IV, 11. — « Herr! Jetzt wollte ich wahrhaftig wünschen, dass nur alles das Böse wahr wäre, das man mir hinterbracht hat, damit ich nur recht viel, recht viel verzeihen könnte ».

2. *Th. der D.*, IV. — I, 1, p. 75. Il est déjà très au courant de la morale que professeront au théâtre tous les gens de cour, ministres des princes. A Siegmund qui a des remords il fait une leçon bien sentie sur ses devoirs. « Du bist zu dem Charakter eines Hofmanns noch nicht abgehärtet. Was nennest du Gewissensbisse? Die närrischen Vorurtheile, die Märchen, welche uns von dummen Leuten, denen man unsre ersten Jahre anvertraut, beygebracht sind! »

prendre assez sottement aux machinations de son ministre, fait prompt et complète justice ¹.

On le voit, l'histoire est assez banale, et ce qui est plus grave, Martini n'est qu'un méchant écrivain qui ne connaît que le gros effet.

Ses bourgeois sont vertueux ; leur vertu même va jusqu'à l'héroïsme. Le malheur est que cet héroïsme est de bien mauvais goût.

Mme Danfeld peut sauver son mari, vous savez à quel prix. Le ministre a permis aux deux époux un dernier entretien dont il attend le résultat. La pauvre femme est enceinte. « Veux-tu que je te sauve ? » dit-elle à son mari avec beaucoup de résignation, et celui-ci, se souvenant qu'il n'est pas un personnage de comédie et qu'il faut tenir une figure de drame, répond fièrement après réflexion : Non ² !

C'est moins beau que le « qu'il mourût » de Corneille mais cela ne faisait pas moins d'impression sur les spectateurs.

La pièce respire toute la haine que les bourgeois ressentaient pour les conseillers des princes, et l'on y voit aussi quelles idées naïves on se faisait alors des choses de l'État ³. On est convaincu qu'il n'y aurait qu'à substituer aux gens sans âme des gens de bien, — tout irait alors à souhait. Brandes nous montrera plus tard dans son *Landesvater*

1. Ce prince qui est vraiment l'ami de son ministre, qui se jette en ses bras, dans une émotion de tendresse, a horreur du sang. « O Gott, kann denn kein Fürstenthron ohne Menschenblut bestehen », s'écrie-t-il, et il ne se résigne à frapper que par respect pour son devoir de roi. La comparaison avec Lessing s'impose. Martini veut à tout prix que le prince soit impeccable. C'est l'esprit commun qui ne voit pas au delà du sentiment populaire. Lessing tient compte de ce sentiment populaire, mais étant poète, il aura le souci de la vérité humaine : il prêterait au prince une légèreté criminelle qui donnerait au drame la vraisemblance qu'il lui faut pour émouvoir.

2. *Th. d. D.*, Bd. IV, I, 7, p. 85.

3. J. Fr. von Moser, malgré son expérience d'homme d'État croit que le secret du bon gouvernement consiste uniquement dans le choix des ministres. De là son livre *der Herr und der Diener geschildert mit patriotischer Freiheit*, 1759.

toute une révolution produite par le simple changement d'un fonctionnaire¹.

Les conceptions politiques de Schiller n'étaient pas beaucoup plus compliquées : que Posa supplante les d'Alba et les Domingo, et un nouvel âge commence pour l'humanité !

La bourgeoisie était très inexpérimentée avant la Révolution ; elle croyait que la bonne volonté soulève les montagnes, ou plutôt elle ne voyait pas les montagnes.

La pièce nous permet de constater une fois de plus combien l'esprit de tout ce théâtre était démocratique, mais en même temps comme il était loyaliste. Le peuple en appelle

On voit des princes envoyer des gens de confiance par delà les mers, pour acheter des bêtes rares ; d'autres font chercher de beaux grenadiers depuis la Norvège jusqu'à Naples. « Würde ein solcher Herr denjenigen nicht für einen Träumer und Schwärmer halten, der ihm die Zumuthung thun wollte, etliche tausend Gulden anzuwenden, um ehrliche und geschickte Männer in den Dienst zu bringen ? und gleichwohl besteht das grösste Präsent, so ein Minister seinem Herrn machen kann, darinnen, wann er tapfere und redliche Männer im Dienst anzieht und selbige auswärts herbei zu schaffen sucht ». p. 154.

Son portrait de Fripon, le ministre prêt à tout, était célèbre. Ces conceptions par trop simplistes suscitèrent des contradictions intelligentes. La *Allgem. d. Bibliothek*, Bd. VI, St. 1, p. 1-6 publia une critique brève, mais fort spirituelle du livre de Moser *Von dem deutschen Nationalgeist* et à la suite de cette critique elle donnait le compte rendu fort joliment tourné d'une réfutation des idées du politique. Cette réfutation avait paru sous le titre *Noch etwas zum deutschen Nationalgeiste*, Lindau am Bodensee, 1766, et prétendait être l'œuvre d'un pasteur de campagne. Les articles sont signés H... Ce H... avait de l'esprit. Il suit le pasteur dans ses hypothèses bibliques, en vertu desquelles Japhet est le père des Allemands, et il continue : « man könnte weiter voraussetzen, Japhet hätte verschiedene Weiber und Keksweiber gehabt, und ein gutherziges, unbedachtsames, braves Mädchen, die sich dann immer erst im Kopfe krauete, wenn sie sich in den Finger geschnitten hätte und gewöhnlich, statt den verwundeten Finger zu verbinden, die gesunde Kniescheibe verband, hätte ihm den ersten Deutschen mit Namen Thuisko geboren »...

Nous avons cité ce trait parce qu'il marque fort bien le changement qui s'était fait en Allemagne. Gottsched, ceux qui l'entouraient, eussent été incapables de plaisanter ainsi sur ce qu'ils avaient de plus cher. Les revues si pédantes et si lourdes jusque-là, se prennent à sourire : il y a progrès.

1. *Der Landesvater, ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, 1782, pourrait faire l'objet d'une publication nouvelle. Il n'y a pas de pièce qui nous donne mieux l'horizon politique de ce temps, qui était si naïf et pourtant à la veille de bien grandes choses.

au roi — qu'il s'abstient de juger, même quand il n'approuve pas. Charles regrettera donc l'abus que l'on a fait de sa confiance ; il versera sur son erreur malencontreuse des larmes amères qui attendriront le bon public : que les princes sont malheureux, s'écrie-t-il, et il maudira le sceptre couvert du sang de l'innocence¹. On songe à l'*Emilia Galotti*. Le drame bourgeois à peine né s'aventure dans les régions politiques. *Miss Sara Sampson* était purement un drame de famille.

C'est aussi un drame de famille que nous présente la Lucie Woodvil de Pfeil.

Mais quelle famille, mon Dieu ! Le poète fait un effort extraordinaire pour y introduire le plus d'horreurs possibles, il ne nous épargne bien entendu ni l'inceste ni le parricide. L'air devait être singulièrement dangereux aux têtes faibles dans le château du chevalier W. Southwell. Il faut que les personnages soient tragiques : Pfeil n'a vu d'autre moyen pour y réussir que d'en faire des détraqués.

Jamais auteur ne se moqua aussi franchement de la vérité et de la vraisemblance. On se demande comment une assemblée de gens ayant le moindre sens commun a pu trouver quelque intérêt à ces extravagances.

Ce qui plaisait, c'était la passion pour elle-même : peu importait sa cause, c'était elle qu'on voulait, ses cris, ses gestes, son délire. On en voulait l'emportement brutal, fou ; c'était un déchaînement d'orgie sentimentale, où l'on cherchait une diversion à la platitude coutumière, une espèce de carnaval tragique, dont on avait besoin, fatigué que l'on était de régularité et de contrainte. Ces folies semblaient d'autant plus touchantes qu'elles se passaient dans la vie com-

1. *Th. d. D.*, Bd. IV, letzte Scene, p. 106. « Wie elend sind doch die Fürsten ! Flössen sie Furcht ein : so werden sie schrecklich und verhasst ; und ist die Güte ihr Augenmerk, so verleitet man sie zur Ungerechtigkeit, oder sie werden verächtlich !... Ihr Beherrscher der Welt ! müsst ihr nicht erzittern ; so oft ihr die Stufen eures Thrones betretet, wenn ihr menschlich seyd ! u. s. w. ».

mune. Voir des gens se démenner sous le fouet des passions furieuses, tout comme des héros de tragédie, et les voir vivre cependant à peu près comme nous, vêtus de même, et dans un monde tout semblable au nôtre, voilà ce qui était nouveau et faisait impression. Le contraste doublait l'intensité de l'effet.

« Sturm und Drang » se préparait.

Un jeune homme s'est épris d'une jeune fille auprès de laquelle il a été élevé. La jeune fille a écouté son amour, et maintenant elle est enceinte des œuvres de son amant. Or ces amours criminelles sont des amours incestueuses. Lucie est la sœur de Charles Southwell. Comme elle était née hors du mariage, son père Sir William la donnait pour un enfant adopté par pitié ! Il l'aime beaucoup, mais il a honte de sa naissance irrégulière, maintenant qu'il est un bon chrétien¹. Il expiera cruellement son péché et le silence où il a voulu l'ensevelir.

Comme il s'oppose à l'union des deux jeunes gens, son fils se révolte, sa fille se débarrasse du vieillard par le poison².

Puis l'un et l'autre apprennent le lien de chair qui les unit. Alors à la furie du crime succède la furie du désespoir. Elle se tue : lui, finit dans la démence³.

Mais on ne peut s'imaginer tout ce que l'auteur a brodé d'inepties sur ce canevas de crimes.

Charles, au premier acte, ne songe qu'à s'affranchir de l'amour de Lucie. Il voudrait épouser Mlle Amalia. Celle-ci l'aime, mais elle sait la passion de Lucie et ramène elle-même le volage à l'abandonnée⁴.

Eh bien ! ce même homme qui au premier acte s'adresse

1. *Th. der Deutschen*, Bd III, Act III, sc. 9, p. 67.

2. *Th. der Deutschen*, *ibid.*, V, 3 et 4, p. 98 et suiv.

3. *Th. der Deutschen*, *ibid.*, V, 7, p. 108-113.

4. *Th. der Deutschen*, *ibid.*, II, 2, p. 31-33.

à celle qu'il a séduite avec une brutalité cynique d'homme qui n'aime plus est si bien converti par l'éloquence d'Amalia qu'il n'hésitera plus devant le crime pour s'assurer la tranquille possession de celle qu'il considère de nouveau comme sa femme. Il déclare le ciel même impuissant à l'arracher de ses bras¹.

Ces inconséquences-là ne sont point encore ce qu'il y a plus choquant. Dans les natures impulsives, les contradictions mêmes peuvent intéresser, mais ce qui est vraiment hors de l'humanité, hors du cercle où s'étend notre sympathie, c'est la perversité gratuite de Betty qui joue auprès de sa maîtresse le rôle du conseiller diabolique, et la perversité irréfléchie de Lucie, qui accomplit avec la férocité la plus calme les crimes qu'on lui suggère.

Pfeil qui ne songe qu'à l'effet voulait ménager des contrastes violents entre ces deux scélératesses. Aux terreurs de l'une, il opposera l'insensibilité de l'autre. Rien n'a prise sur Betty : c'est un monstre naïf ; c'est un damné.

Pourtant c'est bien elle qui met tout en mouvement. Nous l'avons dit et redit ; on s'imaginait que le principe de l'activité, c'est le mal : conception singulière dont on surprendra une dernière trace dans le Méphistophélès de Gœthe.

Les scènes de remords sont fréquentes dans tout le théâtre bourgeois. On ne peut nier qu'il y ait une certaine vigueur dans les remords de Lucie Woodvil.

Nous avons dit également que la révolte du fils contre le père était au théâtre en Allemagne un des sujets favoris des écrivains. Une révolte de ce genre occupe toute la seconde partie de notre pièce².

1. *Th. der Deutschen*, *ibid.*, IV, 6, p. 83.

2. Il y a du pathétique dans les déclamations de Karl Sa passion émeut par une certaine logique féroce. Il n'a pas une larme pour son père. V. p. 7, 109. « Wen beklagen Sie ? War es nicht der Feind ihrer und meiner Glückseligkeit, etc. ? » *Th. d. D.*, Bd. III, V, 9, p. 117.

C'est ainsi que dans une œuvre des plus médiocres, on trouve des liens qui la rattachent à un ensemble et c'est ainsi qu'il y a de l'intérêt pour l'esprit jusque dans ce qui touche au néant.

Le *Freygeist*, de Brawe, est une pièce de beaucoup plus de mérite¹. Elle se recommande à la critique de quelques bonnes paroles de Lessing.

Sa tragédie de *Brutus* était bien écrite, mais c'était une tragédie de collège et elle ne fut pas représentée.

Le *Freygeist* le fut, et même il semble qu'il le fut assez souvent. Le public et Lessing se trouvèrent donc d'accord dans leurs sympathies : ce qui est un grand éloge pour le public.

Clerdon aimait Amalia, la sœur de son ami Granville ; mais c'est un jeune sot. Il est bien difficile en effet d'expliquer son aventure autrement que par la sottise et il est assez piquant d'ailleurs de voir la sottise devenir la première qualité d'un héros de théâtre.

Donc ce jeune sot se laisse entraîner dans le libertinage par un prétendu ami, Henley. Au fond ce Henley est jaloux ; il aime Amalia et sait qu'il n'en est point aimé. Il se venge².

1. *Lessings Briefe*, Lachmann-Muncker, XVII, p. 94, an Nicolai, 19 Februar 1757. Cf. A. Sauer, *J.-W. von Brawe, der Schüler Lessings*, Strassburg, 1878.

2. Nous avons vu que Stukely lui aussi était conduit par la jalousie ; mais ce qui est frappant ici, c'est l'exagération du caractère démoniaque dans Henley. Une nouvelle sensibilité est en train de se former : l'âme ne réagit plus dans le même mode et suivant les mêmes rythmes. Est-ce qu'une pensée qui irait chercher ainsi jusque dans les produits inférieurs de la littérature des éclosions d'âme n'aurait pas quelque droit à l'attention même des plus savants ? Pourquoi les exclusions ? Il est bon qu'il y ait des méthodes précises ; mais pourquoi ne laisseraient-elles pas, là où elles ne se peuvent appliquer, une place à l'aventure ? ou plutôt à la conjecture qui sait bien qu'elle est aventureuse et qui l'avoue ingénument.

Schmid (*Biographie der Dichter*, I, 136) rapproche Henley du Zanga de Young. La critique de la pièce est intéressante, elle reproduit en partie celle qui avait été faite dans l'*Allg. D. Bibl.*

On avait horreur des athées. L'athéisme n'était que la dernière forme du libertinage. Vous vous souvenez du bon Gellert et de l'esprit fort dans lequel il réveilla l'âme aimante. Il y a une comédie assez curieuse de Schiebeler, *l'Ecole des jeunes gens*, qui est de 1767¹. On nous y dépeint les remords que se fait un jeune viveur ; il se console assez aisément de sa vie de débauché, mais il a détourné de Dieu un de ses amis et c'est une pensée qu'il ne peut distraire.

Clerdon, en oubliant Dieu, a oublié les devoirs les plus élémentaires de l'honnête homme ; il a réduit son père à l'indigence : le vieillard est mort de chagrin dans l'abandon². Et maintenant le cœur du jeune homme est étrangement tourmenté³.

Mais hélas ! il est incapable de se ressaisir. Vainement Amalia et son frère sont venus pour le ramener à Dieu et au bien.

Égaré par les perfidies de Henley, il assassine Granville. Granville meurt en pardonnant, et alors le drame nous étale avec complaisance toutes les angoisses, toutes les tortures du malheureux qui se tue pour échapper à l'oppression du désespoir⁴.

L'auteur était plein de bonne foi. Il ne conçoit lui-même rien qui soit plus odieux que le libertinage et l'athéisme ; tout son bon cœur se révolte à l'idée que l'on peut bien ne pas croire en Dieu.

L'auteur n'est qu'un enfant, mais il a des sensations très vives et il ressent vraiment lui-même toute l'épouvante dans laquelle il nous montre son triste héros⁵.

1. La pièce se trouve au tome VI du *Th. d. D.*

2. *Th. d. D.*, Th. I. I, 1, p. 178.

3. Dès le commencement il a des visions, I, 2, p. 180-182.

4. Ses remords remplissent tout le cinquième acte.

5. Schmid (*Biogr. d. D.*, I, 133). « Dass er den Freygeist zu einem tragischen

Il atteint ainsi le pathétique, non parce qu'il est un poète qui s'assimile une âme étrangère, mais parce qu'il est un croyant naïf qui a peur. La sincérité supplée au génie absent, peut-être bien d'ailleurs que le génie n'est que le pouvoir instinctif d'étendre la sincérité au delà de l'expérience personnelle.

On croit parfois entendre Franz Moor après l'entrevue avec le pasteur Moser.

Comme lui, Clerdon a la vision du jugement dernier.

Il éprouve alors que la religion est une vérité avec laquelle on ne joue pas¹.

Où pourrait-il fuir? L'inévitable vengeance l'enveloppe de toutes parts. Des terreurs marchent devant Dieu; ses regards sont la mort... et voilà qu'il fait un signe à l'éternité qui anéantit tout de l'être, excepté la souffrance. Le coupable voit la foudre qui s'apprête, elle va le saisir — il crie à la terre de le couvrir, au néant de l'engloutir... Les images les plus épouvantables se succèdent dans la pauvre cervelle affolée.

Qu'est-ce que Dieu fait donc du pardon des victimes? Le pardon de Granville, le pardon d'Amalia restent sans effet. Je pense que Lessing, tout en rendant justice à l'effort du jeune homme, devait être quelque peu blessé de la dureté de ce Dieu qui s'acharne à la vengeance, là même où l'homme a pitié. Peut-être est-il bon de remarquer qu'il y a dans cette débauche de transports douloureux et d'âpres visions bibliques beaucoup de l'influence de Klopstock. Le lyrisme, avons-nous dit, envahissait tout. On le voit bien ici. Comment voudrait-on qu'un poète de vingt ans, tout enflammé de la lecture du Messie, en eût préservé un drame qu'il écrivait avec tout son cœur?

sujet wählte, geschach aus eifriger Liebe für die Religion, die ihn sogar antrieb, seinem Freunde Kleisten, so oft er nur konnte, das Gewissen zu rühren. »

1. V. 3, 252-254.

C'était quelque chose de bien frêle encore que l'âme allemande. Elle était entourée d'un océan de rêves; de toutes parts lui venaient des impressions qui l'entraînaient sans qu'elle pût s'attacher jamais à rien de fixe.

Le seul homme qui dominât les choses et qui à chaque pas sentait la terre s'affermir sous ses pieds, c'était Lessing : tous les autres allaient à la dérive.

Sa force, c'était de découvrir les points stables, de s'y poser, et d'y arrêter la pensée¹.

Cette force qu'il avait déployée plus d'une fois déjà dans la critique, il l'avait révélée pour la première fois avec la *Miss Sara* dans les œuvres de l'imagination.

Miss Sara est vraiment la première pièce de théâtre en Allemagne dont on puisse dire sans restriction qu'elle est l'œuvre d'un génie, en donnant à ce mot le sens qu'il avait alors.

Ce n'est pas qu'il n'y ait entre elle et ce que l'auteur écrivait dans la suite une distance considérable. Le public pourrait à peine en supporter aujourd'hui la représentation, tandis que *Minna de Barnhelm* et *Emilia Galotti* l'émeuvent encore, même au théâtre.

Mais en dépit des faiblesses radicales, l'œuvre est d'un homme qui n'imité plus, qui ne réflète plus, qui voit par lui-même et veut saisir ce qu'il voit.

Ce n'est donc pas dans les pièces misérables qu'elle suscita d'abord qu'il faut chercher la trace de sa fécondité vraie, il faut d'une enjambée se transporter parmi les générations plus fortes, qui préparèrent ou firent « Sturm und Drang ».

Il fallait du temps au public pour qu'il s'élevât jusqu'à la hauteur du poète qui lui était né.

Nous avons vu quel éloge on faisait de la Sara en 1782.

1. Comme nous marchons maintenant en pleine lumière, sur la grand'route, nous nous permettrons de ne pas multiplier des indications qui seraient superflues.

L'année suivante allait paraître *Kabale und Liebe* et dans *Kabale und Liebe* le personnage le plus dramatique dérive du drame de Lessing. C'est Lady Milford, l'aventurière anglaise qui se prend de pitié pour le peuple qu'on lui sacrifiait, et qui, agrandissant l'horizon d'un geste hautain, fait du drame bourgeois une tragédie nationale. Entre la puissante figure et Marwood, son premier exemplaire, vient se placer toute une série de figures féminines où l'on reconnaît des traits de frappante ressemblance. C'est la postérité de Marwood.

La postérité de Mellefont n'est pas moins intéressante. Cet homme qui hésite entre deux femmes, également incapable de s'attacher ou de se détacher, hanta l'imagination des génies. L'infidèle, ce n'est plus la femme, c'est l'homme et il l'est en toute innocence. La femme meurt de sa trahison, mais c'est lui qu'il faut plaindre. Il y a dans son cœur une fatalité dont il souffre, contre laquelle il ne peut rien. Le jeune Goëthe donnera son âme de poète à ce Don Juan malgré lui : Clavigo, Fernando, Weisslingen, c'est Mellefont avec des associations d'idées et de sentiments que Mellefont ne soupçonnait pas, mais qui donnent à la figure la vérité et le naturel qui lui manquaient. Et toutes ces martyres résignées, ces femmes auxquelles on ravit lâchement leur cœur pour les laisser ensuite et qui pardonnent, ces amoureuses dolentes qui prient pour le coupable et l'innocent, les Marie de Berlichingen, et les Marie de Beaumarchais, les dames Sommer, si indulgentes aux duretés masculines et si cruelles pour leur propre cœur, que sont-elles sinon des sœurs de la Sara de Lessing ?

Ainsi les figures entrevues par le poète contribuèrent à former lentement le cœur des générations. Sans elles, si pâle que soit aujourd'hui leur éclat, la sensibilité germanique ne serait pas tout à fait ce qu'elle est, pas plus que notre sensibilité sans doute ne serait entièrement ce qu'elle est

devenue en quelques âmes de choix, si l'on supprimait de notre tradition littéraire telle œuvre de Racine ou de Corneille.

Ainsi donc avec *Miss Sara Sampson*, Lessing avait ajouté un genre nouveau aux genres déjà connus.

Il avait enrichi la scène ; il ne l'avait ni renouvelée, ni affranchie. Comme par le passé on jouait des tragédies et des comédies, et dans les unes et les autres il n'y avait qu'une teinte légère qui fut originale. L'ombre que projetait la France n'avait pas été diminuée. On jouait de temps en temps à côté des œuvres imitées des Français des drames imités de l'Anglais : c'était là tout le résultat que semblait avoir atteint l'œuvre de Lessing.

Les Allemands du xviii^e siècle ont véritablement vécu de notre vie. C'est même la profondeur du lien qui en rendait la rupture si difficile. Il s'agissait entre eux et nous de bien autre chose que d'imitation littéraire : l'Allemagne s'était attachée à notre être intime ; les idées y affluaient de France par mille canaux, s'y transmettant d'homme à homme, indépendamment des livres. Il n'y avait pas à Paris un mouvement, si léger qu'il fût, dont on ne subît le contre-coup dans toute l'Allemagne ; elle n'avait point de barrière qui empêchât l'onde de passer. Elle vibrait de toutes nos émotions.

Il faudrait être bien petit pour regretter qu'il n'en soit plus ainsi. Il était bon que l'Allemagne reprît enfin conscience d'elle-même, qu'elle se séparât violemment de nous, pour faire l'œuvre que voulait son génie et dont le monde aujourd'hui sentirait l'absence. C'est en se divisant que l'humanité s'enrichit. Il vaut mieux pour elle qu'il y ait côte à côte, différentes et parfois hostiles, deux nationalités dont chacune a ses puissances et son génie. Elle en profite et la beauté universelle s'accroît. Ce sont des nuances qui viennent diversifier à l'infini le tissu divin.

Félicitons-nous donc que l'Allemagne ait cessé d'avoir

devant nous cette attitude d'écolier. C'est notre avantage d'hommes. Il n'y a d'amitiés qu'entre pairs ; il n'y a d'échanges heureux qu'entre peuples majeurs.

Et gardons-nous de tenir rigueur à Lessing de ses injustices envers les plus grands de nos écrivains. Il délivrait les esprits et bien qu'il semblât les écarter de nous, il les en rapprochait au contraire, puisqu'il en faisait nos égaux.

Mais félicitons-nous aussi qu'ici encore, dans cet instant décisif, le premier rayon de lumière libératrice soit venu de France.

Certes, l'Allemagne représentée par Lessing vaut bien la France représentée par Diderot.

Mais s'il y a peu de gloire à asservir, il y en a beaucoup à affranchir ; or si minime que l'on veuille faire la part de Diderot, il est certain qu'il a contribué à ouvrir les yeux de Lessing.

Personne, je pense, ne lui contestera cet honneur. Dante le Florentin n'est pas amoindri pour avoir dit au poète de Mantoue : « Tu es le Maître... »

Lessing comprenait très bien que son œuvre était incomplète, que pour être féconde elle devait aboutir non pas à la création d'un genre nouveau mais à la refonte des genres anciens. Il fallait non pas seulement des drames bourgeois, mais des tragédies et des comédies qui fussent vraiment autres, qui fussent écrites avec l'esprit et dans la sensibilité du peuple allemand. C'était peu que des exemples isolés, des modèles jetés au hasard de l'inspiration individuelle ; — il fallait plus, il fallait d'abord poser des principes qui s'étendissent à tout l'ensemble du théâtre et ensuite essayer d'écrire des œuvres qui fussent conformes à ces principes : en un mot il fallait une production raisonnée et systématique.

Mais ici commençait la difficulté : qu'il fallût faire nouveau, comme nous dirions aujourd'hui, tout le monde en convenait. Mais comment trouver ce nouveau ?

Où était la méthode qui renouvellerait toute chose ?

Fallait-il prendre aux Anglais leurs procédés ? C'est ce que Lessing avait fait en partie, et c'est ce qu'il conseillait encore, en apparence du moins.

Pour se tirer d'une imitation se jeter dans une autre, c'est de l'impuissance.

Lessing ne pouvait avoir une conception aussi plate du problème qui le préoccupait plus encore que tout le monde. Un Lessing ne peut se contenter de ce qui suffit à un Weisse.

Il déclara que le théâtre anglais lui donnait l'idée d'une scène où l'on pourrait aller plus loin et plus avant qu'on ne l'avait fait, se flattant d'ailleurs de reconnaître entre les Allemands et les Anglais une véritable parenté de génie.

Mais ce n'est point vers eux qu'il se tourne, ni qu'il dirige les esprits, c'est dans le passé national qu'il espère d'abord retrouver le point vivant où le présent se rajournira.

Il y a dans le répertoire des bandes que Gottsched a brutalement écarté des germes heureux qui ne demandent qu'à être fécondés¹.

Il parla d'un Faust : il en esquissa quelques scènes.

S'aperçut-il qu'il faisait fausse route ? On ne trouve point la vie en la cherchant là où ne l'ont point trouvée ceux qui ont vécu, et l'on ne fait revivre les morts qu'en leur communiquant l'âme du présent.

C'est ce que fera Goethe, lorsqu'il reprendra l'idée de Lessing. Il laissera de côté le prétendu répertoire des ambulants, et c'est dans son cœur qu'il ira chercher les traits dont il peindra Faust et Marguerite.

Et quand sous la figure de Goetz, il voudra montrer à

1. Nous faisons ici allusion à la lettre très connue du 16 février 1759. *Aus den Briefen, die neueste Litteratur betreffend*, lettre xvi.

ses contemporains l'image de ce que pouvait être, de ce que devait être un Allemand, c'est à leur âme qu'il demandera son rêve.

Une conception tout autre semble s'être formée en même temps dans l'esprit de Lessing : le fruit de cette conception serait le *Philotas*.

Le théâtre allemand vient après trois grands théâtres. Ce n'est pas par l'imitation arbitraire de l'un ou de l'autre que l'on pourra rivaliser avec eux. Il faut profiter de leur enseignement, mais il les faut écarter en tant que systèmes. Demandons-leur des expériences et non des règles : l'exemple n'est bon que si l'on n'en fait pas un modèle. Sachons ne pas être exclusifs et nous serons libres. Un éclectisme intelligent nous aura conduits à la véritable originalité. Quand on vient le dernier au combat, il faut faire ce que le vainqueur a fait, mais mieux, avec une grâce en plus.

C'est là du moins ce qui nous est dit dans un article de la *Bibliothek der schönen Wissenschaften* et il se pourrait bien que l'article qui en somme est plein de bon sens répondît effectivement à la pensée de Lessing¹.

Cette pensée ne devait point être inféconde. Un Lessing n'a jamais tout à fait tort. Elle devait naître un jour dans l'esprit du plus grand des poètes dramatiques de l'Allemagne ; elle est le principe même de son théâtre.

La tragédie de Schiller réunira dans une synthèse hardie des éléments empruntés aux théâtres antérieurs ; de leur rencontre jaillira une forme nouvelle, et sur les planches qui « signifient » le monde, l'on verra dans la lenteur épique d'un rythme nouveau se mouvoir, toute grave de pensées et de passions qu'on ne lui connaissait pas, l'âme universelle, devenue l'âme allemande...

1. L'article de la *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, se trouve Bd. V, p. 311-317.

Mais l'heure n'était pas venue pour ces merveilles. Pour le moment cette idée ne pouvait mener qu'à des déceptions.

En effet cette tradition du théâtre universel n'existait guère que pour la tragédie. C'était elle qu'on voyait d'abord, à laquelle on revenait toujours. Il semblait même qu'il n'y eût pas lieu de parler de la comédie. On ne se rendait pas compte qu'elle évoluait tout aussi bien que la tragédie.

Par suite une réforme tentée dans ce point de vue n'eût jamais été qu'une réforme partielle.

Or, nous l'avons vu, c'était un ensemble qu'il s'agissait de créer.

Vouloir éliminer la tragédie à la française et en même temps prétendre conserver la comédie telle qu'elle était : c'était une chimère.

Car les deux choses se tiennent. Si la bonne comédie avait triomphé d'Arlequin c'est que la tragédie avait remporté la victoire sur les « Haupt- und Staats-Actionen ». Et maintenant l'on ne pouvait plus espérer une réforme complète, un renouvellement entier, que si on touchait à la comédie elle-même.

Car à cette époque, vers 1760, ce qui est vivant sur la scène allemande, ce n'est plus la tragédie, c'est la comédie.

Donc chercher une forme nouvelle de tragédie, c'était faire porter l'effort sur un point secondaire ; c'était une fois encore ajouter une variété aux variétés existantes. A quoi bon ?

Le théâtre allemand eût fini par ressembler vraiment à cet habit d'Arlequin, auquel on se plaisait à le comparer : chaque écrivain, sous prétexte d'originalité, apportant sa bigarrure.

Il fallait donc chercher ailleurs ! mais où ? où était-il le point vital ? le centre d'où une âme rayonnerait sur le tout ? Quel organe fallait-il déplacer pour que le système tout entier changeât ? Il suffit d'un tournant et devant le regard

qui désespérait voilà que surgit un horizon. Où était ce tournant ?

C'est dans cette perplexité que Lessing rencontra l'ouvrage de Diderot, ses deux drames avec les dissertations qui les complètent et les éclairent.

Il était sauvé ! Le théâtre allemand était sauvé ! Le point merveilleux dont tout dépendait était découvert. De l'espace se déroulait devant les yeux.

Lessing traduisit les deux pièces et les deux dissertations.

On reconnaît à son émotion si visible dans la préface de la traduction de 1760 toute l'importance qu'avait à ses yeux la pensée de Diderot.

La critique fort indulgente d'ailleurs qu'il fait des œuvres de Weisse dans les *Litteraturbriefe* nous montre mieux encore le maître sûr désormais de ce qu'il veut. Il a posé le pied en vainqueur sur une terre stable, il n'ira plus à la dérive, il pourra bâtir et commander le flot.

Avec quel dédain naïf et qui fait plaisir ne parle-t-il pas de ces tragédies à la française, qui pour lui sont désormais quelque chose du passé. « La pièce de M. Weisse est faite d'après le système ordinaire des tragédies françaises...etc.¹... »

C'est la première fois dans la littérature moderne qu'une idée d'origine française rencontre en Allemagne un esprit aussi puissant au moins que celui qui l'avait conçue.

Des deux côtés c'est l'intelligence qui vient au secours de l'intelligence. Le spectacle est si touchant qu'on doit s'y arrêter.

La pensée de Diderot en effet n'avait point été comprise en France : on ne vit point ce qu'il y avait au fond de ces développements ambitieux, derrière ces pièces maladroites, c'est-à-dire le germe très vivace de ce qui sera plus tard le réalisme.

C'est que les circonstances qui favorisent l'éclosion d'une

1. Nous avons déjà cité la 81^e des lettres sur la *Littérature*.

idée sont souvent nuisibles dans la suite à sa fécondité. Ce n'est pas toujours la naissance qui fait la fortune et l'idée peut végéter longtemps, avant que vienne la chance imprévue qui d'un coup dégagera ses puissances.

Peut-être n'était-ce qu'à Paris et à cette époque, dans ce centre et à ce point précis que pouvait naître la pensée de Diderot. Le passé qui régnait encore, alors qu'il était déjà le passé, sollicitait par l'importunité même de ses persistance les esprits aventureux à des conceptions hardies. Mais peut-être n'y avait-il pas non plus de lieu qui fût plus ingrat aux premiers essais et aux premiers efforts. C'était un chaos vivant, une fermentation de sève lâchée : tout voulait naître à la fois et tuait en naissant, pour mourir à son tour sous un enfantement nouveau ; c'était une germination universelle et une destruction continue : partout sortaient des pousses et nulle part on ne voyait une croissance.

Il n'y a qu'une puissance dans ces centres tourmentés qui soit capable de s'épanouir d'elle-même et sans déchet, dans la pleine beauté de sa force élémentaire, mais cette puissance était la seule précisément qui eût été refusée à Diderot. Diderot, au théâtre du moins, n'était pas un poète. Il n'avait pas le regard visionnaire qui fait surgir devant l'âme le monde dont elle avait besoin.

C'était ce que l'on appelait un philosophe et ce que l'on a appelé depuis un penseur.

La pensée était chez lui vivante au point qu'elle n'avait pas le temps de chercher la forme parfaite. L'intensité du jet faisait tort à la pureté du flot.

Il y avait dans cet homme d'admirable intelligence et de labeur énergique de la turbulence et du trouble, et c'était là encore une cause d'infériorité.

Quand tout se meut autour de nous dans la confusion, c'est alors qu'il est bon d'être calme : la concentration est le secret des forts.

Or lui, il se dépensait. Il se livrait à tous, heureux de ce jaillissement qui l'étourdissait, excellent cœur, légèrement vaniteux, incapable par suite de se mettre en défense, un de ces prodiges auxquels donner est devenu si familier qu'ils n'ont plus le loisir de regarder à qui ils donnent ni ce qu'ils donnent.

Il fut, dans un sens du mot très supérieur à son emploi ordinaire, un journaliste. Chaque jour, sur un sujet quelconque, il apportait une idée, — ingénieuse, disaient les uns, paradoxale, disaient les autres. On discutait, on se passionnait même, on n'approfondissait pas. .

On n'avait pas, même quand on croyait l'admirer, qu'on l'aimait peut-être, le respect qu'on eût dû avoir pour une intelligence de cet ordre.

Ce respect, Lessing l'eut dès le premier instant.

Quand il rendit compte de la *Lettre sur les sourds-muets* il parla avec un sentiment très juste des observations du philosophe, — et ce qui est plus, — ces observations ont fructifié en lui : le *Laocoon* en est la preuve éclatante.

Cet Allemand comprit donc ce Français comme personne ne l'entendait à Paris. Le sérieux de ce jeune homme pour lequel la pensée n'était pas un jeu de société, plus délicat que d'autres, mais tout aussi vain, donnait à l'impression reçue quelque chose de naïf qui la rendait féconde.

Puis, il y avait du silence en Allemagne. On pouvait y méditer à loisir.

Diderot eût été profondément ému de se voir étudié, approfondi par un homme de ce génie. Entre Lessing et Voltaire il ne pouvait y avoir que de la polémique : ils sont trop semblables d'esprit et trop antipathiques de nature. Mais on regrette qu'il n'ait point été donné à Diderot de connaître Lessing. Il se serait vu plus grand, plus vraiment lui, dans le miroir étranger. Il se fût mieux apprécié et eût eu le courage de toiser de plus haut ce qui l'entourait :

mais la fatalité voulait qu'il n'y eût autour de lui que de petites gens.

Quand Lessing eût lu les Entretiens de Dorval et de Moi, il compara Diderot à Aristote.

Certes, si M. Palissot eut pu savoir que Diderot était mis sur le même pied qu'Aristote par un magister allemand à peu près inconnu, il eût beaucoup ri et eût pensé que Bouhours n'avait peut-être pas eu tort : Dortidius Aristote ! Je crois que Palissot était assez ignorant de ce que c'était qu'Aristote, mais quand on a de l'esprit à la façon des Palissot, on n'a pas besoin de connaître les choses pour les rendre plaisantes : le filleul et le parrain auraient eu les honneurs d'une scène complémentaire dans la comédie des *Philosophes*.

Le mot pourtant était juste. Pour être l'égal d'Aristote dans les choses du théâtre, il n'avait manqué à cet enthousiaste de génie, à cet improvisateur de vues originales qu'un peu de tenue, de la clarté dans l'expression, de la logique dans le raisonnement.

Lessing lui donna ce qui lui manquait ; il fit mieux, il lui amena le public qui convenait à son génie.

Le public allemand était tout autre que le public français.

Sans doute le public français était en grande partie composé d'éléments populaires, mais c'était du peuple de Paris, c'est-à-dire à sa façon une aristocratie. Les divertissements qu'on lui donnait, tragédies, comédies, étaient ceux que l'on donnait à la cour. Le peuple et le roi se sentaient égaux devant le plaisir intellectuel.

Le clerc qui pour quinze sols achetait le droit de siffler ou d'applaudir voulait être servi somptueusement, et il était souvent plus difficile que le courtisan à Versailles, étant plus instruit et ayant plus d'indépendance.

On ne devrait pas oublier ce fait, qui a son importance, quand on parle de notre vieux théâtre.

Les hommes de l'ancien régime en France ne connais-

saient que deux égalités : l'égalité devant Dieu et encore avec celle-ci il y avait des accommodements et l'égalité devant le bon goût, et celle-là était fort intolérante, surtout au théâtre. On sait comme Molière malmenait les marquis et les marquises qui avaient la prétention de s'y entendre mieux que les gens du parterre.

C'était donc dans un esprit tout particulier que le public de Paris écoutait ses comédiens, puisqu'ils étaient ceux du roi en même temps que les siens.

C'était un public foncièrement traditionaliste, conservateur. L'histoire du théâtre était contemporaine de celle des Bourbons, et l'on s'était fait à lui comme on s'était fait à eux. Il faisait partie de la monarchie ; il était sacré, comme toutes les institutions sur lesquelles s'appuyait la vie nationale. Cette tragédie, elle datait de Corneille et de Richelieu qui l'avaient créée ; Racine l'avait assouplie pour le grand roi en respectant ses lois fondamentales, et M. de Voltaire qui avait jeté tant de choses à bas s'était incliné devant elle, comme devant la noblesse de France. Il s'était contenté, disaient ses admirateurs, d'aiguiser son poignard. Et pour entendre les « pompeuses merveilles » qu'elle étalait aux yeux ravis, on se faisait une âme à part, une âme très noble, oublieuse des petites choses sociales et des vulgarités quotidiennes, disons-le, puisqu'en ce temps-là on ne concevait encore rien au-dessus de cette grandeur, une âme royale. Où Corneille a-t-il appris l'art de la guerre ? s'était écrié le grand Condé, pendant que Sertorius exposait sur la scène ses projets de conquête. Il aurait pu se demander : où donc ce peuple a-t-il appris le secret des grands cœurs et des grands esprits, et où a-t-il été chercher une idée de cette humanité supérieure dont il ne peut avoir l'expérience dans sa pauvre existence de labeurs très longs et de gaietés trop courtes.

Ainsi le public conservateur était en même temps un public idéaliste. Et cela, il l'était non pas seulement dans la

tragédie, qui est faite pour emporter l'âme au delà d'elle-même, mais dans la comédie où, sans se détacher entièrement des choses, elle flotte à leur surface, dans un sourire. Elle conservait au peuple devant la réalité cruelle ou repoussante ce qui était peut-être le meilleur de son être moral, ce qui apportait un contrepoids heureux à ses légèretés, à ses emballements, un correctif à ses passions, le bon sens, la vertu suprême, sans laquelle il n'y a point de vertu, l'esprit de mesure, d'à-propos, de modération, l'horreur du faux, de l'outré et l'indulgence exquise qui n'autorise qu'un châtiment, celui du ridicule.

Ces choses-là ne se reverront sans doute jamais. Paris fut vraiment Athènes.

Quand on jouait une pièce de Marivaux, le pauvre diable qui avait dû épargner pour se payer ce plaisir de choix était sensible aux infinies délicatesses de ce charmant esprit : un instant il respirait dans une lumière plus douce encore que celle de son ciel parisien, riant avec le gentilhomme des adresses ou des balourdises du valet, et mettant aux pieds de Dorimène un cœur qui savait être éloquent et discret.

Extrêmement chatouilleux dès que l'on touchait à ce qu'il s'était fait une habitude d'aimer, le public n'était point fermé aux innovations, mais il ne les approuvait que si elles étaient prudentes. Il désirait sans doute du nouveau, mais il voulait qu'on le lui donnât à son insu et par surprise.

C'était donc une grave erreur de la part de Diderot que les airs révolutionnaires qu'il affecta.

Il ignore ce qui s'est fait avant lui. Il n'a que silence ou dédain pour les écrivains qui ont préparé ce dont il désirait le triomphe.

Il écrit : « depuis quinze ans je n'ai pas été dix fois au spectacle. Le faux de tout ce qui s'y fait me tue¹ ».

1. Le mot de Diderot est pris dans la lettre à Mme Riccoboni, 1758. Éd. Assezat, T. VII, p. 400.

Il est vrai qu'au XVIII^e siècle un homme dans la situation de Diderot n'a pas besoin d'aller au théâtre pour être au courant de ce qui s'y pouvait faire.

Ces manières provocantes durent offenser.

Mais le ton même qui lui nuisait en France lui servait en Allemagne. Cette arrogance passait pour de l'audace, et même ses duretés ou ses injustices pour ceux qui l'avaient précédé le recommandaient aux yeux d'un public dont une bonne partie subissait à contre-cœur l'admiration de nos grandes œuvres.

Nous connaissons déjà ce public, connaissant les œuvres qui ont été faites pour lui. Les traits caractéristiques nous sont familiers, nous les avons vus se former peu à peu et lentement se préciser. L'histoire du théâtre, telle que nous l'avons esquissée, n'a guère été que l'histoire de ce public naissant.

Le public parisien était un public populaire, si l'on veut, mais avec des instincts et des préjugés d'aristocrate : le public allemand est exclusivement démocratique. A Paris on écrivait pour le roi et pour le peuple ; à Leipzig, à Hambourg, à Berlin, à Francfort on n'écrivait que pour le peuple.

L'élite en Allemagne dans une salle de théâtre se composait d'étudiants grisés de science fruste, de littérateurs de petite ville ou bien encore çà et là de quelques personnes de bonne compagnie qui dans leur province s'intéressaient par patriotisme au progrès de l'art national ; le gros du public — l'expression est quelque peu métaphorique, le nombre des visiteurs étant assez restreint — était formé par des gens de commerce et d'industrie, bourgeois réduits par le patriciat, la noblesse, les fonctionnaires à un rang social des plus humbles, braves et francs roturiers, aux yeux desquels un « Gasthalter » était déjà un personnage important ; tous gens assez ignorants en somme des livres écrits par les lettrés, des bienséances établies par le monde et à coup sûr

totalement dépourvus de ce bon goût fameux que l'on avait importé de France. C'était une assemblée naïve et novice, timide, respectueuse à l'extrême, comme tous ceux qui ont dû se faire une habitude de l'humiliation, sans tradition précise, ni volonté arrêtée, mais avec des arrière-pensées ou plutôt des dessous de pensée qui se pressaient déjà et voulaient du jour.

C'est même là ce qui lui donne un intérêt, un charme de nouveauté piquante. C'est comme un visage d'enfant, dans l'indécision première des traits : on devine, mais l'on ne peut fixer.

Comme ce public n'avait qu'un sentiment très obscur de lui-même, il n'avait que des tendances et point de préventions. Son inexpérience avait un avantage, c'est qu'il n'était point tyrannique ni dédaigneux. Il était libéral par ignorance. Incapable de prévoir, il n'eût osé prescrire. Ses pressentiments même n'avaient point d'autorité à ses yeux et il restait ouvert à tous les efforts qui ne le violenteraient pas. Il attendait. Il avait l'attitude de ceux qui désirent sans savoir quel est l'objet de leur désir ni d'où leur viendra sa lumière : on peut préférer le regard qui a vu et commande, mais le regard qui cherche et qui espère a sa beauté.

Le public, dira Schiller, se présente devant le rideau avec un désir indéterminé, une puissance de sentir qui peut s'attacher à toutes sortes d'objets.

Il n'eût pu parler ainsi du public de Paris. On savait à Paris ce que l'on voulait et même parfois on ne le savait que trop bien. On l'ignorait en Allemagne.

Tout au plus pourrait-on dire que cette foule roturière était en général désireuse de retrouver au théâtre une image de la vie quotidienne. Le vieil instinct réaliste qui avait été si puissant au xvi^e siècle se réveillait peu à peu dans les imaginations à mesure qu'elles s'enhardissaient.

C'est ce que nous avons cru entrevoir derrière des nuages

d'indécisions, dans la demi-clarté timide qu'ils laissaient passer.

On avait cessé d'assez bonne heure d'avoir le sens exact de la tragédie puisque l'on admirait Weisse. Le premier moment de ferveur passé, la comédie était devenue le genre favori : au delà on ne voyait rien, au delà était le domaine de l'imagination, du rêve, de la chimère.

Violemment satirique, quand elle se tournait vers la noblesse que l'on n'aimait pas, la comédie se faisait aimable, indulgente, quand elle se tournait vers le peuple, et prêchait volontiers l'amour, le dévouement, la bonté, les douces vertus du foyer familial où les petites gens se trouvent si bien à leur aise. Tout à la fois didactique et sentimentale, elle éclairait, elle attendrissait, elle convertissait.

Comme ce qu'on aimait le plus au monde avec l'Allemagne, c'était la famille, on ne pouvait se lasser de voir reproduire sur la scène l'image qui était chère.

On se représente aisément l'émotion que *Miss Sara Sampson* dut produire sur un pareil public. La tragédie qui n'était faite que pour les rois entraînait donc enfin dans les maisons des particuliers, où il n'y avait point que des sourires. Elle jouait avec des cœurs de bourgeois et y faisait crier la douleur comme au cœur des héros.

Eh bien, avec Diderot ce sera la vie tout entière, telle que la société l'a faite, qui va prendre corps sur cette scène, et celle-ci ne différera plus de la réalité commune que par un mouvement plus vif et une concentration plus intense.

Le spectateur oubliera sa misérable réalité pour une réalité plus haute. C'est tout l'enchantement que se permettra le poète, et cet enchantement ne sera au fond qu'un art supérieur d'atteindre le vrai. Car ce n'est point sortir du réel que d'en acquérir une vision plus nette et plus étendue. C'est la vie, et seulement la vie, qu'il aura devant lui, dans ce théâtre qui ne ment plus, la vie dans sa figure naturelle,

avec ses oscillations, ses incertitudes, son rythme, avec son organisme essentiel, la société dont nous sommes tous, aux divers étages, les instruments et les victimes ; — plus de bienséances affectées, plus de conventions hypocrites, ni déclamations, ni masques, ni poses, — des tableaux vrais, des surprises tragiques, mais point de coups de théâtre, le moins de roman possible, et la plus grande somme de vérité, qui se puisse donner, voilà l'idéal de Diderot que Lessing présentait à son peuple, — idéal élémentaire et naïf, dirait-on, mais c'est une force que d'être élémentaire et naïf : les barbares ont du bon, même en littérature.

Ce Diderot qui à Paris était pour les beaux esprits un théoricien confus et pour le parterre un auteur médiocre, il est pour Lessing un génie et un poète pour le public allemand. Par lui le réalisme fait un pas, le drame est créé.

Diderot n'eut pas été par trop surpris de ces résultats inattendus : il savait comme les Parisiens qu'il aimait tenaient à leurs superstitions et il leur avait dit : « Malheur à l'homme né avec du génie qui tentera quelque spectacle qui est dans la nature, mais qui n'est pas dans nos préjugés ! »

Eût-il appris le grand succès qu'il avait en Allemagne, il se fût dit tout simplement : « Les Allemands ont moins de préjugés. » Car il n'y a rien de plus naturel aux yeux du philosophe que le triomphe de ses idées. C'est chose qui va de soi : il n'y a qu'à attendre.

Lessing, dans la même préface où il déclarait que Diderot était l'homme qui depuis Aristote avait parlé le plus justement du théâtre, disait qu'il espérait bien que ce Français serait mieux entendu des Allemands, qu'il ne l'avait été à Paris par ses propres compatriotes.

Cette espérance ne fut point déçue et nous savons déjà qu'elle ne pouvait pas l'être.

Le succès en Allemagne était tout aussi inévitable que l'échec à Paris.

Diderot ignore l'art de rendre un fait dramatique ; il ne sait pas non plus donner à ses figures la vie individuelle qui fait qu'on les aime. Il ne sait pas même les faire parler comme il convient. Donc le public parisien n'avait pas eu tort de lui refuser ses applaudissements.

Mais Diderot est un naïf et un homme de beaucoup de cœur. Ce cœur avec ses spontanéités et ses impulsions lui fait vraiment un don à part. Tout le monde à Paris a peut-être de l'esprit et de l'éloquence, mais lui il porte le thyrsé et c'est dans l'enthousiasme que naît sa pensée. Quand une idée se présente à son imagination, c'est lui-même qui nous le dit¹, elle lui échauffe le sang, un frémissement part de sa poitrine ; il tremble, il halète..., il ne connaît de soulagement qu'à verser au dehors un torrent de visions qui se pressent, se heurtent et se chassent. On est ébranlé, on est vaincu. Qu'importe la valeur de l'idée en elle-même ! en s'échappant des lèvres de l'inspiré, elle a des ailes et son vol est très beau.

Toutes ces puissances dont il y avait quelque chose encore dans ses pièces, si maladroites qu'elles fussent, ont agi sur les Allemands, qui, pour ce qui est du théâtre, étaient aussi novices que le philosophe qui prétendait le réformer.

Le *Fils naturel* exige évidemment beaucoup de patience de la part d'un public, mais on était patient en Allemagne au xviii^e siècle.

On fut touché de ce que l'on regardait comme la vérité de la peinture. C'était bien un salon, une maison de campagne que l'on avait sous les yeux. Les personnages étaient saisis dans leurs habitudes, leurs tics ; tous les détails de la vie familière étaient transportés sur la scène qui n'était plus à vrai dire qu'un coin de la réalité, détaché adroitement du milieu même où l'on vivait.

1. Diderot, *Œuvres*, éd. Assézat, VII, p. 103.

Le jeu de l'acteur, déterminé jusque dans le moindre geste par l'auteur, augmentait l'illusion du réel. Diderot renouvelant une idée de ce Landois, dont il cite la Silvie, voulait que le comédien jouât pour lui-même, sans voir les spectateurs, comme s'il y avait une muraille entre eux et lui. Ce n'était plus le mot qui était l'essentiel, mais l'émotion physique qui précède le mot : le silence même devait parler. Avant que les lèvres eussent laissé échapper le cri, un frémissement devait courir dans la salle.

Partout on visait à la représentation exacte, presque matérielle.

Le résultat était assurément au-dessous de l'effort. Le langage de Diderot est beaucoup trop déclamatoire ; pourtant il n'y avait pas que des déclamations dans la pièce.

Même dans les tirades ou les discussions qui aujourd'hui nous ennuiant, il y avait des idées, des sentiments, qui passionnaient les cœurs.

Le théâtre en Allemagne avait conservé un caractère d'enseignement presque direct. Sans doute, on ne répétait pas dans leur crudité les préceptes de Gottsched sur ce point, nous avons vu que J. E. Schlegel avait professé une doctrine plus libérale, plus vraiment esthétique, mais Lessing lui-même eût bousculé quelque peu l'audacieux qui serait venu lui dire : le théâtre n'a pas à instruire.

Or la sensibilité dont nous avons suivi l'évolution progressive atteignait dans le *Fils naturel* un degré nouveau : elle devenait philosophique. La splendeur de l'honnête, la beauté de la vertu brillaient sur les jeunes cimes qu'on voyait se dresser au loin dans l'air toujours plus pur.

Il y avait dans ce que nous appelons dédaigneusement des phrases des motifs dramatiques très poignants que nous ne découvrons plus qu'à la réflexion.

Ce Dorval, qui a grandi dans une solitude farouche et qui semble n'en être sorti que pour ramener les cœurs par

son éloquence à l'amour de la vertu et à la pratique de l'honnête, doit connaître un instant le tourment des crises tragiques. L'apôtre du devoir social va-t-il succomber à sa propre faiblesse ? Va-t-il se retirer comme Rousseau, aïgri, désespéré, loin des hommes, dans l'égoïsme hautain des Thébâïdes douloureuses ?

Non, l'épreuve le ramènera à sa pensée vraie ; la victoire, fruit assuré des volontés bonnes, ne peut désertir parce qu'on a fléchi un instant. Constance parle, le cœur bouleversé retrouve la paix et le bien triomphe.

Plus d'un brave homme, au parterre ou dans les loges, devait se dire après la grande scène du quatrième acte : Oui, Lessing a raison. Le théâtre est capable d'effets plus forts que ceux que nous ont fait connaître les Racine et les Corneille. Ce Diderot vient de le prouver.

Mais on n'avait pas le loisir de faire de bien longues réflexions : à peine était-on remis d'une émotion, qu'une émotion nouvelle venait saisir le cœur. Clairville, le gentilhomme Clairville, devant la misère qui menaçait l'objet aimé, renonce à ses préjugés de caste : il veut faire du commerce. Tous ces braves gens qui vivaient ou s'étaient enrichis de leur travail étaient flattés, attendris. Entre le tragique et le comique, il y a donc place pour des émotions que leur sincérité même écarte de ces extrémités et ce sont celles-là encore que le poète éveillait, quand le père de famille, le vénérable octogénaire, venu de la lointaine Amérique, apparaissait devant les siens, ramenant la sérénité inattendue.

Sa démarche cassée, ses cheveux blancs, les habits qu'il avait rapportés de sa prison, sa parole douce et calme dans l'attendrissement de tous, son oubli des injures, son sourire affable à toute la vie jeune qui était autour de lui, ses enfants se reconnaissant sous son regard et dans son embrassement — toutes ces inventions qui à Paris n'étaient que

truc usé, expédient banal d'auteur sans imagination portaient dans la modeste salle : on y pleurait comme dans le salon de Dorval.

Le *Père de famille* était une pièce mieux conduite ; il y avait aussi moins de romanesque dans ses données, moins de ces fictions dont le drame ne se peut passer et qui cependant en affaiblissent l'intérêt avec la vérité. Les personnages d'une psychologie trop superficielle pour plaire longtemps à des yeux exercés avaient pour les contemporains, aveuglés des fumées du moment, un double attrait : elles répondaient à des réalités sociales précises et elles offraient en même temps, quelques-unes d'entre elles du moins, un idéal naïf, d'après lequel on eût aimé corriger le réel.

Le *Fils naturel* n'inclinait ni vers la tragédie ni vers la comédie ; le *Père de famille* inclinait vers la comédie et les deux pièces, différentes de tendance et d'allure, étaient toutes deux également des exemples du genre appelé à remplacer tous les genres avec la diversité de ses nuances, le genre sérieux que nous appelons aujourd'hui le drame.

Il n'y aurait plus désormais entre « les genres » de barrières, mais des transitions. Comme la vie, le drame allait osciller entre deux points extrêmes, tantôt atteignant l'un d'eux, tantôt se tenant à égale distance de l'un et de l'autre, et comme dans la vie ce serait souvent un hasard, un accident, une pesée légère, qui déciderait de la direction du tout vers un de ces points opposés.

Le sujet du *Père de famille*, nous le savons par l'histoire antérieure du théâtre, était un de ceux qui devaient prendre aux entrailles le peuple allemand.

Il y avait une sorte d'harmonie préétablie entre la pièce et le public qui l'adopta : l'œuvre importée eut tout le succès et toute l'influence qui ne vont d'ordinaire qu'aux œuvres originales nées du milieu même.

Vingt ans plus tard, elle suscita le drame d'Otto von Gem-

mingen et par celui-ci elle pénétra jusque dans l'imagination de Schiller, mêlant ses suggestions à celles de l'expérience vivante et de l'inspiration directe.

Ce n'est point que Diderot ait été, comme on l'a dit, le plus allemand de nos écrivains. Il est de la tête aux pieds français et purement français ; mais c'est un plébéien.

Or ce sont des plébéiens qui refont en Allemagne une pensée au pays. Ce sont des plébéiens qui applaudissent et font le succès.

Entre le plébéien de France et les plébéiens allemands, il y avait une correspondance naturelle, de cœur et d'esprit. Ainsi s'explique tout le miracle : il n'est point dû à une sorte de parenté mystique, mais à l'identité de l'origine sociale.

Ces plébéiens, ni en France, ni en Allemagne, à cette heure, ne semblent se douter des violences et des luttes sans merci qu'entraînerait l'avènement de l'idéal dont ils rêvent en toute innocence de cœur.

Le changement des mœurs amènerait le changement des institutions, et l'un et l'autre changement procèderaient du progrès même de la raison.

La raison semblait irrésistible. Elle n'avait qu'à se montrer. Son apparition, c'était sa victoire.

Cet optimisme semble avoir duré moins longtemps en Allemagne qu'en France, où il fallut les grandes déceptions qui suivirent les premiers élans pour qu'on en vînt à une appréciation plus exacte de la vérité humaine.

Mais au moment où Diderot écrivait le *Père de famille*, tout le monde était optimiste en Allemagne aussi bien qu'en France.

Un conflit entre deux principes absolus se résout aux yeux du philosophe en un dénouement heureux. Le *Père de famille*, après des émotions qui servent d'assaisonnement au plaisir, finit au contentement de tous dans une bénédiction solennelle.

Cependant les deux principes opposés avaient été poussés à l'extrême et jusqu'à leurs dernières conséquences.

L'autorité du père de famille est une chose sacrée. C'est le fondement de la société.

Cette autorité est tempérée de bonté ; mais elle ne reconnaît de limites que celles qu'elle s'impose à elle-même. C'est le même idéal que l'on propose au chef d'état et au chef de famille, le despotisme éclairé. Le père de famille a tout prévu, sauf la possibilité d'un refus d'obéissance ; et comme il ne peut supposer que des enfants d'un aussi bon naturel que les siens aient une autre volonté que la sienne, il a d'avance tout réglé en maître intelligent qui veut le bien de ceux qui lui appartiennent.

En face de cet absolu se dresse un autre absolu, aussi intransigeant en ses revendications que l'autre pouvait l'être dans l'exercice naïf de son droit traditionnel.

Cet absolu, c'est l'amour honnête. Il fait tout naïvement fi des distinctions que la société a établies. Il est égalitaire ou plutôt arbitraire ; il se pose où il veut, choisissant qui lui plaît. C'est lui qui est le vrai retour à la nature. Il ignore nos conventions, il relève directement du cœur ; il n'a de règle que son instinct et d'objet que son désir.

Le fils, respectueux de son père, refusera de lui sacrifier son amour. Il ne se laissera ni intimider, ni attendrir. Il dira à son père sa volonté et la révolte lui semblera légitime.

La sensibilité, on le voit, en se faisant philosophique, est devenue agressive comme une protestation, intolérante comme un dogme. Elle ne reconnaît point d'autorité au-dessus d'elle. Tout ce qui s'oppose à ses prétentions est tyrannie : c'est elle qui fait la loi, c'est elle qui est le droit, c'est elle qui va renouveler l'homme et la société.

Le drame va-t-il éclater de cet effort même, anéantissant le bonheur des individus ? Le hasard bienveillant sourit aux volontés humaines ; on aura le printemps et les orages qui

effrayaient n'auront fait que le préparer en éclaircissant l'air.

La nature humaine est si bonne ! — Oui, mon ami, dira Diderot, « et elle est très bonne. Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme¹ ».

Et Lessing exprimera la même foi candide : « Nein, es gibt keine völlige Unmenschen ! »

Les deux pièces devinrent des pièces directrices, comme l'avaient été celles de Marivaux. Ce que nous avons observé pour celles-ci se produisit aussi pour celles-là.

D'autres pièces vinrent se ranger d'elles-mêmes dans leur lumière, quoiqu'elles eussent été composées dans un autre esprit, et sans le pressentiment des règles dont Diderot fit un système.

Il n'y eut pas jusqu'aux pièces de La Chaussée qui, sous le rayonnement imprévu, ne prissent un autre aspect.

Les motifs sociaux se dégagèrent avec plus de netteté et l'intrigue sembla moins romanesque.

La *Cénie* de Mme de Graffigny devint une pièce du genre sérieux et prit place à côté du *Fils naturel*.

Le même changement se produisit pour *Miss Sara Sampson* qui, de tragédie bourgeoise qu'elle avait été jusque-là, devint une tragédie dans le genre sérieux.

Et c'est parce qu'il avait déjà, avant de connaître les principes du philosophe, écrit une tragédie dans le genre sérieux que Lessing avec *Minna de Barnhelm* abordera la comédie honnête qui prétendait remplacer la comédie gaie, comme la tragédie domestique avait remplacé celle des héros.

Le hasard voulait y mettre du sien et avoir part au succès, car nous avons vu que c'était du côté de la comédie que devait porter l'effort principal.

Ainsi on allait avoir des exemples des différentes variétés

1. Édition Assézat, VII, p. 312.

dont le drame était capable — la tragédie, le genre sérieux avec ses tendances diverses et ses constantes indécisions, la comédie honnête.

Ou plutôt, il n'y avait plus de genre comique ni de genre tragique séparés l'un de l'autre par un abîme ; il y avait un genre unique, le genre sérieux dont les bornes étaient la tragédie et la comédie : celles-ci n'étaient plus que des nuances ; le fond du drame subsistait à travers tous les changements, offrant dans la distribution inégale des couleurs et des lumières le tableau sérieux de la vie humaine.

La scène allemande était définitivement dégagée. L'inter ruption de la tradition classique des Français y assurait la possibilité d'un théâtre original.

Lessing composa *Minna von Barnhelm*, elle ne parut qu'en 1767, bien qu'elle semble avoir été composée en 1763. — Nous n'aurions donc pas à en parler dans cette étude si elle ne nous permettait de saisir le mouvement de pensée que l'étude de Diderot avait déterminé chez notre poète et de fixer le résultat des longues méditations dont le point de départ a été la traduction de 1760.

Ce n'est point la Dramaturgie de Hambourg qu'il faut consulter, comme on le fait d'ordinaire, si l'on veut savoir ce que Lessing doit à Diderot. Elle a été en effet écrite longtemps après les premières émotions et l'on n'y trouve que des remarques de détail ou des critiques sur des points qui n'ont rien d'essentiel. Ce qu'il faut consulter c'est la pratique du poète, c'est-à-dire l'art savant qui a présidé à la patiente et géniale élaboration de *Minna von Barnhelm*.

On ne peut se lasser d'admirer l'intelligence avec laquelle le poète y a appliqué les idées du philosophe¹.

1. Nous semblons être dans nos appréciations de l'œuvre de Diderot en contradiction avec un homme éminent dont la science est tout aussi indiscutable que la clairvoyance et le bon goût ; il semble par conséquent que nous soyons dans l'erreur. M. Lanson réduit au minimum la part qui revient à Diderot dans

Appliquer de la sorte c'est débrouiller, c'est créer.

On comprend en lisant la *Minna von Barnhelm* le mot très juste de Hettner : il n'y a point d'Allemand dont le cœur ne se sente allégé, quand dans l'histoire littéraire il arrive enfin à Lessing.

Nous aussi, qui nous intéressons d'instinct à tout développement heureux, à toute conquête humaine dans l'ordre des choses intellectuelles, nous nous sentons délivrés ; nous pouvons admirer, nous n'avons plus besoin d'être indulgents. Notre patience et notre piété ont leur récompense : quelque chose est né.

Nous avons dit que l'idée mère des thèses de Diderot c'est le réalisme.

Certes, il ne faut pas prendre le mot dans le sens où l'entendrait un Zola. Le réalisme d'hier était né d'un ensemble de conceptions que le passé ignorait et qui aujourd'hui déjà sont remplacées par d'autres. Il a eu ses caractères propres, ayant ses origines particulières, et il est impossible qu'il ressemble à celui de nos grands-pères, puisque nous-mêmes, je crois, nous ne leur ressemblons que bien peu.

Mais de tout temps il y eut des tendances réalistes, des

la constitution du drame ; nous au contraire nous présentons ce même Diderot comme un novateur heureux, et un vrai rénovateur. Il n'y a de contradiction qu'en apparence. M. Lanson, historien des lettres françaises, montre que Diderot doit beaucoup à ses prédécesseurs et à ses contemporains, qu'il n'a fait le plus souvent que reprendre leur œuvre et lui donner la couleur de son esprit ; mais les choses changent avec l'angle sous lequel on les envisage. Notre point de vue n'est pas et ne peut être celui de M. Lanson, et c'est proprement un autre objet que nous avons sous les yeux. Nous voyons l'œuvre du philosophe, comme elle se révéla aux Allemands, dans un isolement artificiel, qui lui donnait une sorte de grandeur que peut-être elle n'avait pas, formant un corps de doctrine originale, s'appuyant sur des principes rationnels qui séduisaient les esprits, rejetant le passé qui encombrait et sur les débris ouvrant au regard les horizons qu'il cherchait. Diderot en Allemagne, ce n'est point le même homme que Diderot en France, et ce qui est vrai de l'un pourrait très bien être faux, quand c'est de l'autre qu'il s'agit.

efforts plus ou moins conscients, plus ou moins réfléchis pour rapprocher l'art de la réalité, ou de ce que l'on s'imaginait être la réalité.

Car de la réalité comme du reste nous n'avons jamais qu'une imagination.

Diderot a tenté ce rapprochement au XVIII^e siècle et c'est en ce sens que l'on peut parler de son réalisme.

C'est chez lui une conception de philosophie, une conception systématique, universelle : il prétend l'imposer à l'art tout entier, comme son principe vivant.

Dans la musique, dans la danse même, tout aussi bien que dans les arts plastiques et la poésie, il rompt avec les traditions et les académies qui les conservent, avec les écoles où l'on enseigne l'art comme une doctrine, les ateliers où on l'apprend comme un métier — il dit au sculpteur, au peintre : laisse-moi ces statues des anciens, ces tableaux des vieux maîtres, et regarde toi-même ce modèle vivant. Va aux Chartreux voir l'attitude de la vraie piété, considère cet homme qui tire de l'eau et tu auras la vision d'un corps tendu tout entier dans l'effort¹.

La beauté, c'est la conformité de l'image avec la chose, de même que la vérité n'est que la conformité de nos jugements avec les êtres².

Des hommes de génie, vous dira-t-il encore, ont ramené de nos jours la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il pas un qui rende le même service à la poésie lyrique et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons³ ?

Cet homme de génie que Diderot eût désiré être pour la

1. Diderot. *Oeuvres*, éd. Assezat X, 464-465. Nous avons voulu indiquer en passant le vaste fond d'idées sur lequel reposent les théories dramatiques de Diderot. Il applique au théâtre ce qui à ses yeux est vrai de l'art tout entier.

2. *Ibid.*, VII, 156.

3. *Ibid.*, VII, 157.

scène française, Lessing le fut, grâce à Diderot, pour la scène allemande. Il fit ce que Diderot avait demandé, ce qu'il avait essayé de faire : il ramena la comédie dans le monde réel et du coup fonda un théâtre.

Il semble que l'on doive retrouver dans toute peinture du réel le concours de trois éléments. Si modeste et indécise que puisse être cette peinture, il faut qu'elle nous présente une image exacte du milieu, puisque c'est le milieu qui explique l'individu. Il faut de plus que l'homme ne nous soit pas donné seulement dans l'abstraction de son être moral, mais dans la complexité de son être concret, c'est-à-dire il faut qu'il ait sa vérité physiologique, puisqu'il est un vivant et il faut qu'il ait sa vérité sociale, puisqu'il vit en société avec d'autres hommes.

Or ces trois points essentiels avaient été très nettement indiqués par Diderot. Lessing en a fait les principes de son art ; ce qui n'était qu'une notion devient une règle, ce qui n'était que le desideratum d'un philosophe devient l'idéal d'un poète, qui le réalise.

Il ne faut point demander à Diderot sans doute une conception du milieu qui soit comparable à celle des écrivains modernes. Il ne voit pas les attaches profondes, il ne saisit que les harmonies apparentes, mais il les exige. C'est un commencement. Il réclame une scène plus vraie, des décorations plus exactes¹. Il voudrait que l'on transportât au théâtre le salon de Dorval, comme il est². Il ne demanderait pour changer la face du genre dramatique qu'un théâtre plus étendu, où l'on pourrait donner en des tableaux vrais toute la suite d'une action³. Il ose protester contre les bien-séances cruelles qui rendent les ouvrages décents et petits⁴. Il

1. *Ibid.*, VII, 120, 121.

2. *Ibid.*, VII, 21, 92, 113, 125.

3. *Ibid.*, VII, 95, 115.

4. *Ibid.*, VII, 118.

voudrait dans une tragédie un lit de repos, un père, une mère endormis, un crucifix, un cadavre, etc., ou bien encore l'intérieur d'une chambre dont on ne voit que les murs, avec une lumière sur une table, un pot à l'eau et du pain¹.

Le même sentiment du vrai qui lui fait préférer la prose au vers lui fait désirer sur la scène une image plus voisine de la réalité.

Lessing n'a pas manqué de suivre le conseil de Diderot. L'hôtel où se passe le drame n'est plus l'hôtel de convention que nous avait donné *Miss Sara Sampson* : c'est un hôtel véritable comme le voulait Diderot, mais ce que Diderot n'avait pas su faire, — par l'exactitude scrupuleuse du tableau, Lessing ajoute à l'intensité de l'effet dramatique. Les figures ont plus de précision sur ce fond de vérité et, le détail étant réel, l'histoire est plus voisine de la vie.

Lessing ne s'embarrasse point de ce que Diderot appelait des tableaux et dont il voulait substituer l'intérêt à celui de l'imprévu et de ses à-coup violents. Il a un sentiment trop profond de ce que c'est que le théâtre pour ne pas comprendre que tout ce qui interrompt le mouvement amoindrit l'impression. Mais s'il ne suspend point l'action, comme l'avait recommandé Diderot, il l'éclaire par la fidélité de la peinture ; par une heureuse représentation du milieu il donne aux figures une netteté et une précision qui n'aurait pu se rencontrer sur une scène conventionnelle. « Si l'on se rapproche d'un côté de ce qui est vrai, avait dit le philosophe, on s'en rapprochera de beaucoup d'autres. » C'est une parole très juste et qui se vérifie ici pour notre plus grand plaisir. La misère du major éclate dans un jour plus cru, quand on nous décrit la chambre à bon marché, où l'on prétend reléguer son domestique. N'était-ce pas une

1. *Ibid.*, VII, 118-119.

idée fort heureuse que de mettre une partie de l'action, la plus importante, dans l'appartement même d'où le major a été chassé ? Comme dans le théâtre moderne, le lieu semble prendre ainsi part vivante à l'action. Il ajoute même aux caractères dessinés par le poète des couleurs complémentaires. L'hôtelier, qui était par lui-même une figure amusante, répugne, quand on le voit dans son antre. La curiosité n'est plus que son moindre défaut. Il est avide et brutal, et à le voir se démenier heureux dans sa bassesse parmi les meubles bien frottés, on le hait avec Just, et on le méprise avec le baron.

L'hôtel n'est point à Nirgendheim, dans une résidence quelconque, c'est un hôtel de Berlin ; on entend dans les chambres où l'on nous introduit tous les bruits de la ville qui commence à devenir une grande ville et qui continue à rester pourtant un camp tout rempli de soldats ; on entend le roulement des tambours, le cri des sentinelles.

Cette précision du lieu entraînait la précision du temps. Nous sommes au lendemain de la guerre de Sept Ans. Tout avait été bouleversé dans la société ; — les choses reprennent leur cours accoutumé ; — les bourgeois relèvent la tête et le soldat n'est plus le maître dans la cité ! L'argent circule. Les provinces ennemies renouent. Mais la police veille, toujours curieuse, inquiète.

On se sentait ainsi partout dans le monde réel, ce monde qui suivant Diderot est le seul qui plaise à la raison.

Diderot avait indiqué avec précision et réglé exactement toute la partie mimique du jeu. Il avait insisté sur l'importance de la pantomime, trouvant que l'on parlait trop dans nos drames¹. Ces discours, dans les passions, sont contraires à la vérité. « Je cherchais, dit-il, ce que j'avais dit, ce qu'on

1. VII, 104-106, 118, 143-145 (récits des faits avec indication de la pantomime).

m'avait répondu, et ne trouvant que les mouvements, j'écrivais le nom du personnage et au-dessous son action¹. »

Diderot n'avait pas tiré grand parti de son innovation. Le langage pour être coupé de points n'en était pas moins fort peu naturel : il manquait de souplesse. Voyez au contraire l'usage que va faire Lessing de l'idée du philosophe.

La mimique va lui servir à fixer la vérité physiologique des personnages. C'est un souci que l'on n'avait guère avant lui. La scène du premier acte où Just s'enivre sous nos yeux et se transforme pour la terreur de l'hôtelier en bête féroce est une merveille d'esprit, mais en même temps c'est une merveille d'observation. Chacun des personnages a son tempérament et ce tempérament se traduit directement à nos yeux par des gestes, des mouvements caractéristiques. Le jeu s'indiquait ici de lui-même à l'acteur, mais quand il est nécessaire de le marquer, Lessing le fait avec une précision discrète, en homme auquel il suffit de peu de chose pour produire de grands effets. Des comédiens assez intelligents et assez modestes pour s'en tenir aux indications du poète donneraient au spectateur un instant du passé, une image vivante, concrète des ancêtres, non un tableau où il n'y a que du dessin. Il y a de la chair dans les figures. On voit le sang leur affluer au cœur, on saisit le frémissement du corps, qui précède l'éclat de la parole.

Minna parle de l'abondance de son cœur bien aimant, entraînée par cette charmante volubilité féminine, où le sentiment ne s'embarrasse plus de la pensée, et pendant qu'elle parle, le poète veut que notre attention se porte tout entière sur Tellheim. Absorbé en ses réflexions, immobile, le regard fixé sur le sol, il n'entend plus, il rêve, et quand la parole enfin va jaillir de ses lèvres, Minna littéralement aura peur, tant l'attitude, tant le visage de celui qu'elle aime sont

plus effrayants encore dans leur immobilité muette que ne l'était l'affreux rire de désespoir qui l'avait navrée tout à l'heure.

L'auteur, curieux de la vérité du corps en homme qui sait y retrouver l'âme, n'hésitera pas à prescrire aux acteurs des gestes violents, que l'on ne s'attendrait pas à rencontrer chez des gens qui appartiennent à une élite sociale. Il a observé, il a vu et il note. Tellheim sursaute, jette autour de lui des regards furieux, mais ce n'est rien encore, cela. Regardez, il porte ses mains à sa bouche et de colère se mord les doigts. Vous voilà bien surpris, n'est-ce pas ? Eh bien, vous auriez tort de faire de votre surprise un reproche au poète. Elle vient de votre ignorance. Le poète a eu raison et vous devez lui être reconnaissant. Avec cette gesticulation qui vous étonne, il vous a donné l'homme de son pays et de son temps. Gellert déjà vous en avait esquissé une ombre ; il vous apporte sa réalité tout entière. L'Allemand contemporain dont nous ne connaissions plus que l'esprit revit dans ces détails qui vous blessaient à tort, avec sa sensibilité originale prise en quelque sorte à son point de départ physique. Les Allemands étaient en général beaucoup plus réservés que nous dans toutes leurs manières, ils se répandaient moins au dehors ; la lenteur, le calme, une gravité réfléchie leur semblaient plus dignes de l'homme. Mais sous le fouet de la passion, le geste qui était rare se faisait violent. Longtemps concentrée, l'âme éclatait dans un cri, dans un transport corporel, avec une emphase soudaine qui déconcertait. C'était toute une nature ardente, têtue, à la fois orgueilleuse et extrêmement sensible, pleine en ses profondeurs de sève généreuse et de silences méfiants, qui se déployait tout d'un coup, avec une crudité vierge et fruste, dans l'affirmation définitive de soi-même et de ses nerfs.

Par l'effort même que le poète faisait pour atteindre l'homme jusque dans le mouvement et le jeu de ses mus-

cles, il a été conduit à pousser plus avant la peinture de ce qu'on appelait le caractère. Le tempérament explique dans un individu ce que la pure analyse morale laissait d'énigmatique et en cherchant à saisir le processus passionnel dans ses manifestations extérieures, on parvient au fond intime de l'être, c'est-à-dire à plus de vérité. C'est ce qui est arrivé à Lessing. Entre Tellheim et Minna, il n'y a pas qu'un jeu de coquetterie innocente à la Marivaux, qu'une lutte de beaux sentiments à la Corneille, il y a le conflit de deux tempéraments. Quand on ne les regarde l'un et l'autre que sous les points de vue qui étaient de tradition dans la comédie, on ne les comprend qu'à demi. On reproche à Tellheim son obstination scrupuleuse jusqu'à la dureté et à Minna la cruauté du jeu qu'elle se permet avec un homme qu'elle aime et qui souffre.

L'un et l'autre s'aiment et sont faits pour s'aimer, mais ni l'un ni l'autre, malgré tout leur amour, ne peuvent agir autrement que dans le sens de leur nature.

Minna est de celles qui ne se rendent pas sans une révolte. Elles ont le naïf orgueil d'elles-mêmes et en cédant elles ont besoin de sentir leur puissance sur l'homme qui les contraint à aimer. Les écrivains allemands qui aiment les rapprochements lointains nous diraient que l'ancêtre symbolique de ce type de femme, c'est la Brünhild du Nibelungenlied. Minna a choisi cet homme qui est à ses yeux le seul qui soit digne d'elle : elle le cherche, elle lui reproche très ingénûment de ne l'avoir point encore épousée, elle est tendre, délicate, toute à son amour, mais du moment qu'elle rencontre dans celui auquel elle est prête à se soumettre une résistance qui s'obstine, elle s'irrite, blessée au fond du cœur, dans son orgueil, et nous aurions une issue douloureuse, si Lessing n'était fort ingénieux. Il a grand besoin de l'être. Car avec la logique du véritable poète de théâtre, il a donné à l'amant de Minna le caractère qu'il fallait pour

que le drame éclatât. Tellheim a le tempérament tragique, il s'enfonce dans son sentiment jusqu'au point fatal où les lumières du dehors ne pénètrent plus. Si plein de tendresse que soit son cœur, il la refoule, il n'en veut même plus entendre le frémissement ; il n'a de sens que pour son honneur. Il est sourd aux appels de Minna, il ne comprend plus ; il faut pour qu'il revienne à l'appréciation exacte des circonstances et de son devoir, qu'il la sache malheureuse, menacée à son tour dans ce même honneur qui lui est si cher, alors le revirement se fait dans ce cœur violent — comme il doit se faire — total, absolu. Un trait miraculeux a pénétré sous les préjugés d'orgueil jusqu'à l'inconsciente et sourde volonté du tempérament qui en faisait la force, et rendu l'homme au meilleur de lui-même : « Non, Minna, je ne suis pas un traître... »

Si Lessing a donné à ses figures une vérité physique qui complète et éclaire leur vérité morale, c'est à Diderot qu'il le doit.

C'est à Diderot également qu'il doit le dernier trait dont il les peint et qui est le plus puissant de tous.

Les personnages d'un drame ont d'abord une vérité morale qui est leur caractère ; ils ont en second lieu une vérité physiologique qui est leur tempérament — mais ils ont en outre une vérité sociale, qui est constituée par leur condition¹.

Les conditions, s'était écrié Diderot ! combien de détails importants, d'actions publiques et domestiques, de situations nouvelles à tirer de ce fond !

Mais Diderot s'imagine que la condition, l'état peuvent par eux-mêmes fournir le sujet de la pièce.

Lessing a une vue plus profonde. Il voit très bien que l'état social n'est qu'un élément qui s'ajoute à d'autres élé-

1. *Ibid.*, VII, 150-151.

ments pour constituer l'homme. Diderot tendait à remplacer une abstraction, le caractère, par une autre abstraction, l'état. L'homme apparaît à Lessing dans sa complexité concrète : toutes les idées que lui apporte le philosophe ne sont pour le poète que des points de vue nouveaux sous lesquels il se plaît à contempler l'éternel sujet de ses observations, des aspects différents qu'il faut joindre ensemble, si l'on veut avoir une vision totale.

La Minna de Lessing appartient donc à une classe déterminée ; elle est fille noble, mais d'une maison que la cour n'a point entamée. Elle a vécu dans le château paternel et sa compagne favorite, c'est cette fille de meunier, dont elle a fait son amie. Elle ne voit que de temps en temps ses égales, les filles des châteaux voisins, il ne semble pas qu'elle les aime beaucoup ; elle est un peu particulière, mais très franche, très naturelle. Elle ne craint point d'ouvrir tout grands ses bras pour remercier Dieu qui lui rend Tellheim ou pour courir au-devant de lui dans l'effusion d'un cœur sincère, et qui sait aimer. Elle est naïvement de son pays et de son peuple et ne cherche point à singer les mœurs ni la langue d'un peuple étranger, être charmant qui a toutes les simplicités des familles saines, vivant au grand air dans le château ancestral, et toutes les délicatesses qui sont la parure naïve des gens de bonne race. Elle fait aimer cette aristocratie campagnarde qui en Allemagne comme en France a été féconde pour le pays : elle en est la grâce. Elle est une variété imprévue du type féminin, le fruit nouveau pour nous d'un climat que nous ignorions encore, ne disons pas une rivale de celles que Marivaux nous a peintes si coquettement adorables, disons plutôt une sœur ! avec d'autres traits, un peu plus d'âpreté peut-être et plus de brusquerie dans l'élan, mais avec une sensibilité profonde, qui a le courage de sa sincérité et le juste orgueil de son choix.

Et lui, c'est un gentilhomme et c'est un soldat, un soldat

du grand Frédéric, un de ceux dont on dit avec fierté dans toute l'Allemagne qu'ils ont vaincu dans une guerre où il n'y aurait pas eu de honte à succomber, un gentilhomme dans un siècle où la noblesse est vraiment une aristocratie.

L'orgueil de l'homme de guerre se complique en lui de l'orgueil de l'homme de naissance.

Pour Frédéric le Grand c'était d'ailleurs deux « conditions » qui n'en faisaient qu'une. Les bourgeois sont incapables du sentiment de l'honneur, et à cause de cette infériorité qui est une tare de leur naissance, il faut les exclure du corps des officiers, l'honneur étant le principe même de toutes les vertus dont le soldat a besoin.

Un fils de famille noble qui manque à son devoir envers le roi est déshonoré, et, déshonoré, il est perdu. Un bourgeois rentrerait dans la vie civile et ferait le même commerce que son père, augmentant la fortune amassée, honorable par suite, comme si de rien n'avait été.

Les bourgeois d'ailleurs acceptaient sans froissement ces préjugés qui nous révoltent. Voyez comme Hermès fait parler la mère de ce jeune homme qui s'est sottement épris d'une fille sans naissance. « Qu'est-ce que tu dois être ? Ce que fut ton père, n'est-ce pas ? Un soldat¹. »

Tellheim ne pense pas autrement. Comme pour tous les gens de sa classe et de son métier, l'honneur est pour lui la loi suprême.

Ce qu'il entend par l'honneur, c'est bien sans doute comme nous le sentiment que l'on a d'être égal à son devoir en toute circonstance, mais c'est aussi un orgueil que nous ne connaissons pas et que nous ne pouvons pas connaître, l'origine étant autre et le milieu différent.

Le témoignage de sa conscience, celui des honnêtes gens

1. *Sophiens Reise*, éd. 1769, I, 563 u. f. — « Ich würde dich nicht schätzen, wenn du nicht Soldat werden wolltest. » Aux yeux d'une mère noble, il n'y a pas d'autre carrière possible pour son fils.

ne suffisent pas à Tellheim comme ils nous suffiraient. Ce n'est pas un devoir à accomplir qui l'a conduit en Prusse. Il n'est point soldat, comme nous le serions, par amour du pays ou par respect pour la loi. Il est venu au roi qui était le plus brave, comme le More est venu à Venise, qui était la plus glorieuse des cités, non qu'il eût soif d'aventures ou d'argent, mais il voulait s'exercer et s'illustrer, justifier à ses yeux et aux yeux de tous l'estime qu'il fait de soi et de sa maison ; il est venu et il est resté « seiner eigenen Ehre wegen » ; c'est à cette idole qu'il attribue tout, et c'est d'elle qu'il s'est fait un Dieu, serviteur libre qui ne se sent lié au service que pour le renom qu'il donne et pour l'effort qu'il exige, dévoué au maître qu'il s'est choisi, parce qu'il sait que la plus haute vertu, c'est d'être fidèle à soi-même et de ne jamais se démentir, superbe idéal de l'homme dans la monstruosité d'un préjugé naïf, car il ne s'incline que devant l'idée qu'il se fait de lui-même, et la seule loi dont il reconnaisse la légitimité, c'est celle que lui impose sa supériorité même dont il ne doute pas un instant, l'honneur.

Mais le fond de sa nature est trop généreux pour qu'il ne s'élève pas à un degré plus haut encore. Le poète philosophe sait qu'il y a des régions meilleures, un idéal humain, où le bien est pur de tout alliage et de tout mensonge : il y conduira la figure bien aimée.

Tellheim a appris sur le champ de bataille au service des rois ce que le philosophe n'apprend que peu à peu par l'étude et la contemplation. Le Wachtmeister Werner est brave comme lui et la bravoure crée la fraternité. Qui méprise la mort est l'égal du plus haut, quand il la méprise pour quelque chose de plus grand que lui-même. L'homme du peuple et l'aristocrate se sont sentis d'un même rang, ayant tous deux un même cœur devant le même danger.

Hélas ! il n'y a rien de tenace comme l'orgueil de caste. On le croit vaincu, il revient brusquement, et envahit à

nouveau tout ce qu'il avait cédé. Tellheim et Werner se sont reconnus dans la mêlée; dans la vie civile à laquelle ils semblent devoir être réduits désormais, l'égalité qui s'était établie entre eux sur le champ de bataille est rompue. Tellheim peut être bon pour son ancien Wachtmeister, le Wachtmeister est redevenu à des yeux un homme de la roture. Tellheim ne peut se résoudre à accepter un service de celui dont il se croyait l'ami. Il était prêt à donner sa vie pour le sauver, mais il ne peut consentir à être son débiteur. Werner, outragé, aura un instant sur ses lèvres toutes les amertumes des rancunes plébéiennes.

L'épreuve du cœur heureusement va compléter l'œuvre de la bataille. Ce que le dévouement au service du roi avait laissé d'imparfait, l'amour va l'achever dans ce cœur qui doit être parfait. Tellheim oublie en un moment tous ses préjugés, dès que Minna est malheureuse. Il voit son injustice et en rougit. Il ira trouver Werner, il lui demandera l'argent dont il a besoin; il s'affranchira de la petitesse héréditaire, et sera vraiment alors un gentilhomme, non pas seulement pour les gens de sa classe, mais pour tous, pour le philosophe même qui sourit: car l'aristocrate à ses yeux n'est vraiment l'homme de sa classe, qu'au moment où il la dépasse pour être meilleur, plus voisin de l'homme vrai.

Ainsi tout en évitant l'écueil des caractères parfaits où pouvait conduire la théorie de Diderot, telle qu'il l'avait formulée, Lessing montrait par l'exemple de son Tellheim ce que devaient être désormais le gentilhomme et le soldat.

On a dit que la pièce après la guerre de Sept Ans rapprochait les provinces qui avaient été ennemies.

On eût mieux fait de dire qu'elle rapprochait surtout des classes ordinairement en conflit dans la société.

Le genre sérieux reprenait la tâche que les genres anciens avaient poursuivie jusque-là. Comme la comédie qu'il pré-

tendait remplacer, il offrait à la société dans laquelle on vivait, avec un portrait d'elle-même, l'image d'une société plus large avec des hommes plus libéraux, plus tolérants.

Minna et Tellheim étaient des aristocrates ; mais quelle bourgeoisie n'eût été heureuse d'avoir à son sommet, pour couronnement, ce monde choisi où l'humanité arrivait naïvement à la perfection de soi-même ?

Ce n'est plus une influence mauvaise qui détruit ou offusque ; c'est une clarté qui éveille.

Autour de ceux qui étaient dans la lumière se formait quelque chose qui aspirait vers elle.

Werner et Francisca, le couple charmant, et par lequel, suivant encore ici le conseil de Diderot, Lessing remplaçait les Lisettes et les Frontins de la comédie ancienne, sont plus que des gens dans la domesticité de la famille noble. C'est le commencement d'une bourgeoisie meilleure. Elle avait grandi peu à peu dans le silence modeste du travail et de la pensée, et demain elle allait produire la plus belle éclosion intellectuelle que l'Allemagne ait jamais connue ; longtemps courbée, elle se levait et regardait devant elle, comme si elle voulait s'apprêter à marcher dans la simplicité de sa foi. Il semblait que tout naïvement et sans réclamation violente elle allait prendre sa place au soleil et qu'on allait la lui laisser, comme de juste, comme un bien auquel elle avait droit. C'était là le sens profond de cet optimisme que nous avons signalé et qui était au fond des cœurs, partout où brillait le jour nouveau de la raison humaine. Le rêve qu'avait caressé tout le siècle, et dont les meilleurs entre-voyaient une ombre derrière les montagnes bleues jetait à l'insu du poète une lueur dans le drame, communiquant à quelques figures privilégiées un charme qu'il nous est doux d'y trouver et qui demeura ignoré des contemporains. Il en fut de tout temps ainsi. Diderot l'a remarqué, l'amour du vrai fait que l'on atteint au delà de cette part de vérité dont

on a conscience¹. A quelque degré que ce soit, la beauté vraie est celle que le temps complète. La Vénus de Milo est plus belle à nos yeux qu'elle ne le fut aux yeux de ceux qui la contemplèrent pour la première fois. Nous avons une plus grande expérience et un regard plus profond. Les braves gens auxquels nous faisons allusion ne savent pas dans l'ombre discrète où ils se meuvent, insoucians des choses de la politique, qu'ils représentent une classe et ils savent encore moins que des astres vont surgir à l'occident, éclairant ce qui monte. Ce sont des humbles. Tout entiers au présent, ils ne pressentent pas ce qu'ils annoncent. Pour les rendre plus intéressants peut-être, et leur assurer les sympathies d'un parterre démocratique, le poète a dérivé sur eux quelque chose de cette lumière d'âme qui entourait Minna et Tellheim. Cela a suffi. En voulant être adroit il a rencontré juste et nous complétons, sachant ce qui a suivi. Francisca avec ses spontanéités ingénues qui sentent encore le joyeux moulin natal sera, l'expérience venant avec l'âge, une femme charmante et ses filles auront toute la grâce de celles de Minna. Les fils de Werner vaudront bien ceux de Tellheim et l'aristocratie du sang, devenue de fait inutile, ne sera plus dès lors pour la société qu'une parure qu'elle conservera par piété pour le passé.

1. Diderot, *Œuvres*, éd. Assézat, VII, 120.

On remarquera que la plupart de nos citations sont empruntées aux *Entretiens* de Dorval et de Moi.

Ces entretiens contiennent en effet l'essentiel de la pensée de Diderot, et l'expriment dans la forme la plus acceptable que le philosophe leur ait jamais donnée.

C'est que les *Entretiens* sont plus voisins de l'inspiration directe. Ce sont des espèces d'improvisations. Le *Discours de la Poésie dramatique* est une œuvre de réflexion. Or Diderot est comme ces peintres dont les études ont plus de prix que les tableaux achevés. Sa force au lieu de se concentrer dans la méditation solitaire, se dissémine : il lui faut le moment de l'enthousiasme. Il avait de bonnes raisons pour ne point être trop sévère à « la troupe passionnée qui sent vivement et réfléchit peu » ou quand il disait à propos de Winckelmann : « j'aime les fautatives ! »

On le voit, c'est un voile de beauté qui flotte sur les humbles figures et leur réalité s'enveloppe d'idéal, comme celles de Tellheim et de Minna. Nous l'avons déjà dit, la pensée de Lessing répand à flots autour d'elle une atmosphère qui rassérène et illumine. C'est sa poésie à lui, que cette splendeur de raison. Et l'on voit aussi combien il serait absurde de vouloir faire de Lessing une sorte de réformateur doctrinaire. Ni lui, ni Diderot n'ont songé à emprisonner l'art dans un système ou une formule : ils ont trop le respect, l'amour du génie, et ils savent qu'il y a plus à espérer de ses spontanéités que de l'application d'une théorie. En rapprochant l'art du réel ils ont voulu le ramener à sa source pour qu'il s'y fortifiât. Ils ne s'imaginaient point qu'ils apportaient une doctrine ; ils croyaient n'avoir que du bon sens et du goût.

Sans parti pris, ils ont conservé du passé ce qui en devait rester cher au présent, les tendances idéalistes, l'optimisme de l'espoir, la foi en la bonté humaine, le désir de la plus grande perfection possible, le sourire à la vie et à tout ce qui la rend aimable ; ils n'ont point rompu avec des traditions d'art que l'expérience justifiait à leurs yeux : ils ont accepté la règle quand ils en ont vu la raison ; mais en même temps ils ont eu l'ambition de saisir d'une main plus ferme la réalité qui les environnait ; ils ont voulu qu'il y eût au théâtre plus de vérité, qu'on ne se contentât pas de donner le masque des choses, mais leur visage, qui est autrement vivant et complexe ; ils ont pensé que l'homme serait plus intéressant pour l'homme, quand on le lui présenterait non plus dans la fiction d'une image arbitraire, mais dans son milieu, dans son état, et avec son tempérament ; ils se sont dit que le plus beau miroir, c'était le plus exact, le plus pur, le plus précis ; ils ont consciencieusement cherché ce miroir merveilleux et de leur volonté bonne est né le drame moderne.

Ce drame exista du jour où Lessing eut étudié et compris

Diderot, c'est-à-dire en 1760. Car lui plus que Diderot était capable de faire jaillir d'une pensée l'œuvre qui la réalise, et les hasards qui étaient bienveillants le conduisirent au lieu qui était le plus propice à l'éclosion désirée. Breslau achèvera ce qu'avait commencé Paris.

Et ici on a en petit un exemple de la marche éternelle des idées. Il n'y a rien de plus dramatique. Elles naissent de nos misères, frêles au début comme ce qui fut leur origine. On dirait qu'un souffle va les anéantir, mais elles portent en elles leur providence et leur loi. Ce sont des atomes du divin dont elles ont la force créatrice et l'invincible énergie. Une idée naît à Paris ; on la dédaigne, on la repousse ; elle ne disparaîtra pas du soleil des vivants avant d'avoir fait son œuvre bienfaisante. Un vent l'emporte et sa fécondité s'épanouit sous un ciel étranger. Là elle libère une pensée et pour tous ouvre une source.

Vu

le 18 février 1909 :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISET.

Vu

ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

APPENDICE

Nous n'ajoutons pas à notre travail la liste des auteurs que nous y avons cités.

L'énumération en serait sans doute inutile au lecteur attentif, qui n'a eu garde de négliger les notes ; il faut bien reconnaître d'ailleurs que la plupart du temps ces listes ne prouvent rien, pas même que l'on ait lu les ouvrages que l'on indique.

C'est ainsi que dans l'excellente collection de mémoires et d'écrits sur le théâtre qu'édite Litzmann, il y a un livre qui n'est pas du reste sans intérêt, bien qu'il s'intitule assez orgueilleusement : « *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im XVIII. Jahrhundert.* »

Or après chaque chapitre l'auteur donne une bibliographie abondante ; dans une de ces bibliographies fragmentaires il indique un certain nombre d'ouvrages sur Diderot, et cite même les *Œuvres complètes* (*sic*) du philosophe.

Voilà un homme, direz-vous, qui ne sait pas le français ; mais qui doit être bien renseigné, puisque par amour de la vérité il n'hésite pas à s'engager dans des lectures difficiles.

Hélas ! aux pages 76 et 85 il fait de Mlle Voland une actrice ; elle a même été éclipsée par la Clairon, et pourtant elle était l'élève de Diderot et elle avait pour la seconder une autre élève du même maître, Mlle Jodin.

Combien ressemblent à cet auteur !

Nous tâcherions sans doute de ne point être de ceux-là, mais il nous semble que malgré la sincérité que nous y mettrions, une pareille liste, en tête ou à la suite de notre travail, serait déjà une sorte de mensonge ; elle donnerait en effet une impression inexacte des recherches et des études sur lesquelles repose le modeste essai. Quelle qu'en soit la valeur, il y a derrière lui une documentation

très sérieuse et les livres que nous avons cités ne sont pas toujours ceux auxquels nous devons le plus.

Peut-être nous sera-t-il possible un jour de transformer notre documentation en une bibliographie de la littérature dramatique allemande au XVIII^e siècle, mais ce serait un ouvrage à part et qui pour l'instant dépasse nos forces : une bibliographie n'existe à nos yeux, que du moment où elle est complète, et raisonnée jusque dans le détail.

Plus d'une fois nous avons vu durant notre travail se dessiner des parties entières de cet ouvrage rêvé ; il nous semblait que d'eux-mêmes les documents se rangeaient sous quelques rubriques essentielles.

Il y a en premier lieu des documents qu'on nous pourrions appeler *dramaturgiques*. La pièce ne s'y sépare point de son exécution scénique.

Ces documents, ce sont d'abord les œuvres elles-mêmes, comédies, tragédies, drames, avec les répertoires des différentes troupes, les *Theaterzettel* qui annoncent les représentations, les *Prologues* qui les ouvrent, et les comptes rendus immédiats, qui justifient le succès ou le contestent, qui décident du mérite des écrivains et surtout expliquent le jeu des acteurs...

Ici commencent déjà les difficultés. De toutes ces pièces, quelles sont celles qui ont été jouées ? quel accueil leur a été fait ? Trop souvent on ne peut répondre à ces questions qui cependant exigent une réponse. Les textes sont perdus. J'ai vainement cherché par exemple le *Verzeichniss der Tragödien und Comödien von 5 und 3 Akten, welche vom Jahre 1750 an auf dem Kochischen Theater und wenn solche zum ersten mal aufgeführt worden...*

Un autre groupe est formé par les documents *littéraires*. L'acteur n'est plus qu'au second plan ; c'est sur l'œuvre elle-même que se concentre d'abord l'attention.

C'est le point de vue où se placent naturellement les journaux et les revues, qui représentent des opinions précises, des efforts suivis, des luttes de principes et des rivalités d'écoles.

Il y a les journaux de Gottsched, et il y a ceux de ses adversaires. A chaque revue qui se forme correspond un parti.

Quel est l'esprit de chacun de ces partis ? quelle a été son action réelle ? De qui sont les articles, qui le plus souvent ne sont point signés ?

Voici une revue qui s'intéresse tout particulièrement aux choses

du théâtre : ce sont les « *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* », Leipzig, 1755. J'y lis une dissertation sur le drame bourgeois ; elle est antérieure à l'apparition de *Miss Sara Sampson*, et l'on a pu établir qu'elle était l'œuvre de Pfeil, l'auteur de *Lucie Woodvil* ; par suite, Lessing à Potsdam n'est point isolé dans son rêve ; d'autres le font en même temps que lui et en poursuivent comme lui la réalisation.

Parmi ces documents littéraires il faut ranger aussi les œuvres des critiques, c'est-à-dire des écrivains qui jugent de haut et de loin, parce qu'ils partent d'idées ou de doctrines. Ils sont en général très libéraux ; la polémique ne les prend pas tout entiers ; ils font même une part assez large à l'acteur, qu'ils considèrent comme l'interprète intelligent du poète. Ils sont fort nombreux. A côté de Lessing qui a du génie il y a nombre d'hommes de talent, les Klotz, les Sturtz, les Schink, les de Klein... Par eux nous pénétrons plus avant dans la sensibilité du siècle, et les cœurs nous deviennent plus clairs.

C'est dans cette catégorie également que je placerais les premiers essais historiques. On entreprit de bonne heure en Allemagne d'écrire l'histoire du théâtre. Tantôt ce sont des travaux d'une vraie érudition, comme le « *Nöthiger Vorrath* » de Gottsched, tantôt ce sont des esquisses vivantes, écrites sous l'impression de la réalité qui passait, comme l'essai de Loewen, ou la *Chronologie* de Schmid, tantôt ce sont des mémoires. L'étude de Meyer sur Schröder est une œuvre magistrale, qu'il faut avoir lue, si l'on veut se faire une idée exacte des milieux où le drame se développa en Allemagne au XVIII^e siècle.

Enfin il y a une troisième catégorie de documents, qui n'ont pas moins d'importance que les autres. Ce sont les documents *indirects*.

Le théâtre tient à tout, se nourrit de tout et agit sur tout. Lisez donc le plus que vous pourrez des œuvres contemporaines, quelles qu'elles soient. C'est souvent là où vous vous y attendez le moins, que vous trouverez une lumière qui vous éclairera.

Klopstock vous conte ce qu'il a vu au théâtre — deux nobles filles, assises parmi des fleurs, les yeux tout pleins des larmes de l'attendrissement vertueux ; — or il n'y a point de scène semblable dans la pièce à laquelle il fait allusion ; vous en concluez que les acteurs, avant comme après Gottsched, prenaient de singulières licences avec les écrivains.

Vous lisez la correspondance fameuse de Mlle Lucius et de Gellert. Mlle Lucius a lu les *Tendres Sœurs* qui lui plaisent entre toutes les comédies du poète. Elle voudrait qu'on les traduisît en français, afin qu'elle pût les voir jouer à Dresde. Ainsi en l'an 1766 il n'y a pas de théâtre allemand dans la résidence saxonne.

Ce travail, tel que nous le concevons, constituerait donc une véritable histoire du théâtre, très vivante, puisqu'elle prendrait les faits à leur naissance et qu'elle les suivrait pas à pas dans leur évolution journalière ; malheureusement il est difficile à des hommes qui passent en France neuf mois de l'année de réunir les matériaux, de les grouper, de les amener sans violence à la forme définitive qui conserverait à chacun d'eux sa valeur propre et sa signification vraie.

Tout ce que ces hommes-là peuvent espérer, dans leur exil, loin des sources, c'est de mériter l'indulgence des connaisseurs : ceux-ci verront que les intentions étaient bonnes et que l'effort a été sincère ; que l'on a sérieusement cherché aux points où l'on sentait la vie ; qu'il y a comme un frais parfum de vérité sur les détails, si incomplets qu'ils soient, que les idées ne sont point en l'air, qu'on les voit émerger des faits, comme une lueur délicate qui ne se peut détacher de ce qu'elle éclaire.

Nous voudrions remercier ceux qui nous ont été particulièrement utiles, je veux dire les bibliothécaires.

Je n'ai jamais eu affaire qu'à un bibliothécaire français. Si tous ceux de l'Université ressemblent à M. Bonnet, je félicite mes collègues ; nous sommes des gens heureux.

En Allemagne je n'ai rencontré partout et toujours que sympathie, une bienveillance vraiment inlassable, et je tiens à le dire bien haut. Ce n'est après tout que de la reconnaissance, c'est-à-dire un devoir,

Mais c'est à Marburg et à Francfort que ma pensée s'arrête avec le plus de gratitude et de plaisir.

A Marburg, M. A. Schneider et M. Christliebe ont été d'une prévenance rare ; à Francfort, M. H. Lafrenz de la bibliothèque municipale a poussé l'amabilité jusqu'à me copier des textes importants. Le directeur de la bibliothèque de Rothschild, M. le Dr Berghoefter, fit venir de Vienne par la voie la plus rapide des manuscrits qui m'étaient précieux, et M. Detloff de la même biblio-

thèque m'a donné plus d'un avis et d'un conseil dont j'ai fait mon profit.

Enfin, il y a dans l'aimable cité un coin délicieux où l'on revit doucement avec le passé. — C'est le « freies deutsches Hochstift », c'est la maison de Goëthe, avec le musée et la bibliothèque qui lui font le cadre de choix, dont elle avait besoin.

Là on trouve tous les livres du temps, du silence dans une grande salle, et des hommes aimables qui s'intéressent discrètement à votre travail — comme si l'amour commun des lettres et de la pensée formait spontanément un lien de fraternité entre eux et l'étranger, leur hôte. C'est le directeur, M. le Professeur Dr O. Heuer, un savant qui a la délicatesse d'âme d'un artiste, c'est M. le Dr Hering, c'est M. de Hartmann... Ah ! que de bonnes heures j'ai passées là ! Si Goëthe était venu tout d'un coup prendre part à l'entretien, je crois bien que nous n'aurions pas été trop surpris.

Mais j'ai tort peut-être de dire ces choses : — nous viendrons en trop grand nombre et Goëthe n'aimait pas beaucoup le bruit ni la foule.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
PRÉFACE..	v
I. LA FRANCE.	1
II. LES BANDES.	21
III. LEIPZIG.	47
IV. MELPOMÈNE.	98
V. THALIA..	151
VI. LESSING.	250
APPENDICE.	339

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.